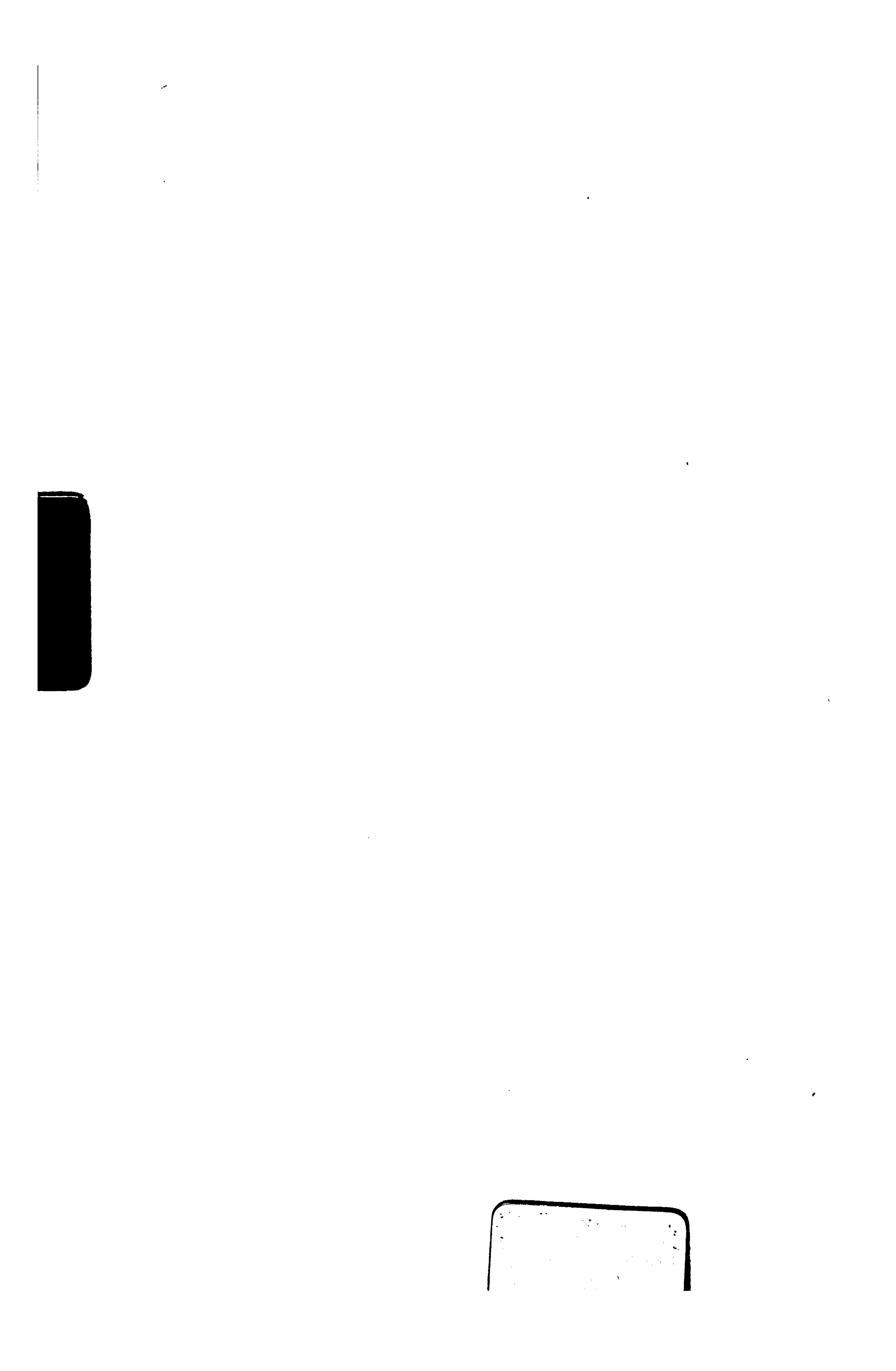




MENDELSSOHN

SA VIE ET SES ŒUVRES

NOTICE PUBLIÉE

PAR

LE MÉNESTREL

FÉLIX MENDELSSOHN

(BARTHOLDY)

SA VIE

ET

SES ŒUVRES

PAR

H. BARBEDETTE

PRIX NET : 3 FRANCS

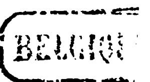
PARIS

AU MÉNESTREL, 2 bis, rue Vivienne.

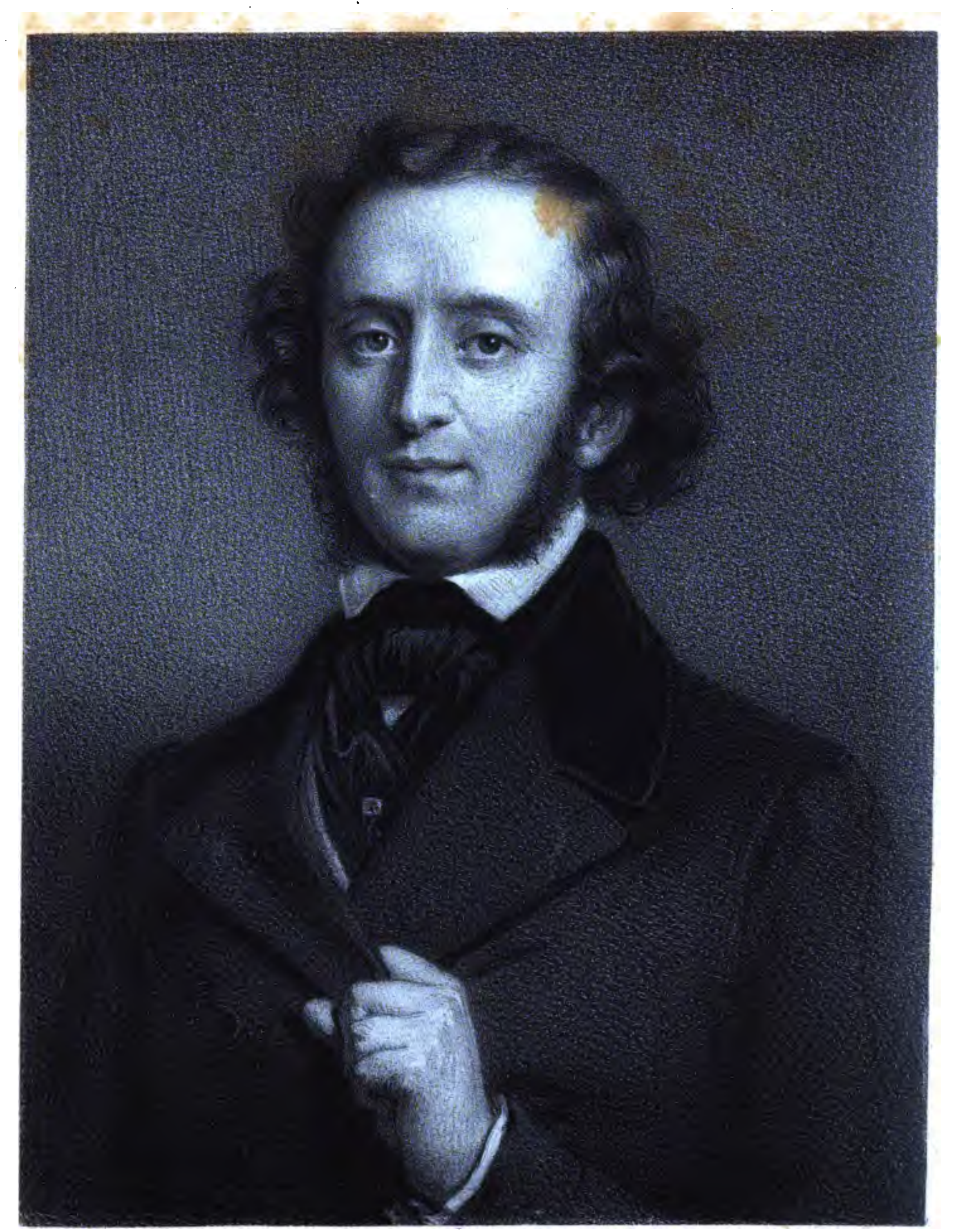
HEUGEL ET Cie

ÉDITEURS POUR LA FRANCE ET L'ÉTRANGER

1868





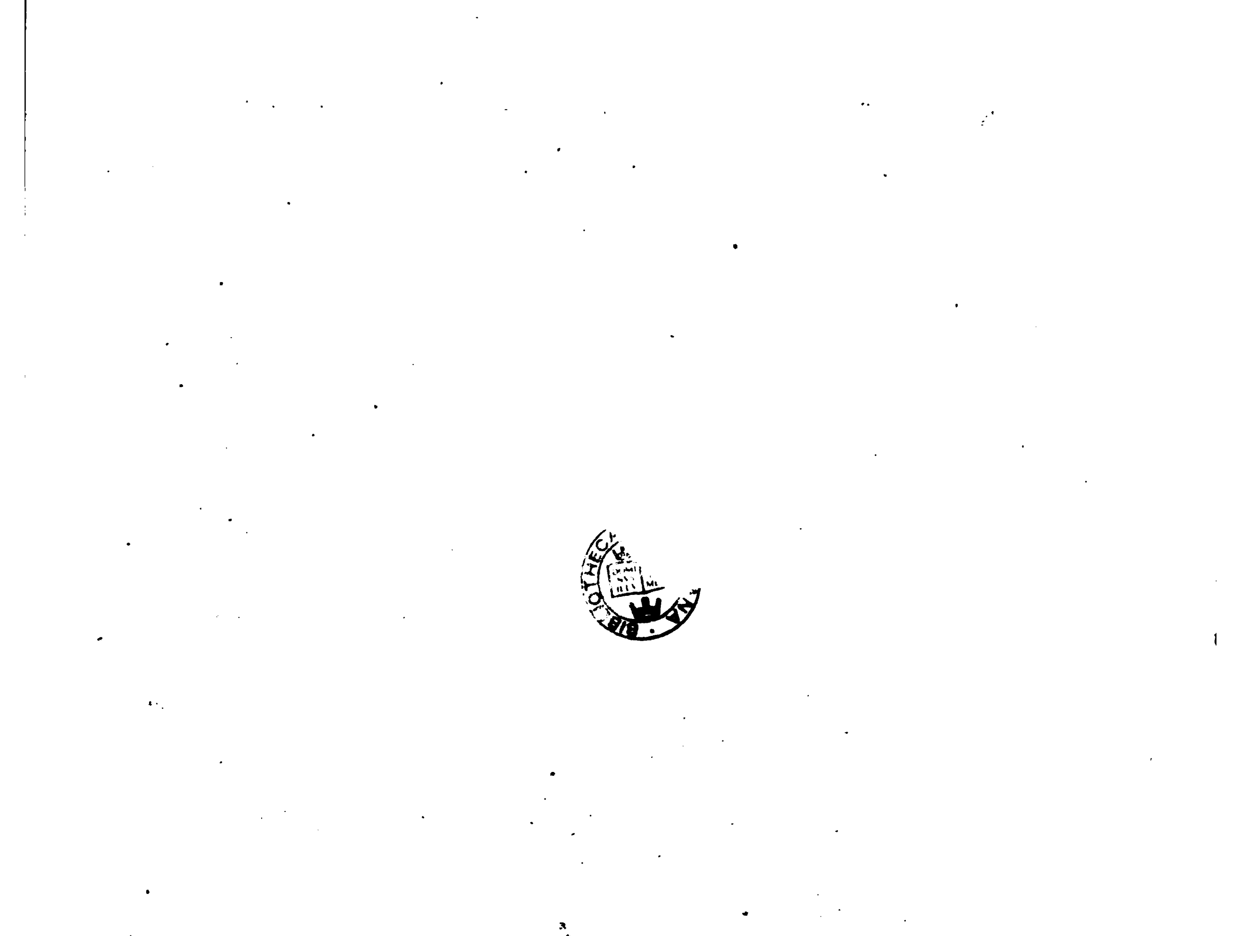


Aug. Lemoine lith. Imp. Bertauts, Paris.

FÉLIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY.

Felix Mendelssohn Bartholdy

ris, au Ménestrel, 2bis r. Vivienne, Heugel et Cie édit.rs



Londres 27 Mai 1844.

Monsieur

Une lettre de Mr. J. Stern vient de m'apprendre la grande influence que vous avez eu sur l'exécution de mes Choeurs de l'Antigone et la part bienveillant que vous avez bien voulu y prendre. Il me dit que la manière dont ma musique vient d'être exécutée sous votre direction n'a rien laissé à désirer. Permettez moi donc, Monsieur, de venir vous remercier de toute la peine que vous avez eu de l'intérêt que vous avez témoigné pour l'ouvrage d'un inconnu. J'espère qu'un jour vous nous envoyez de votre musique en ma patrie et qu'alors j'aurai l'occasion de vous prouver ma reconnaissance mieux que par des paroles.
Et quand on a blamé notre art de ce qu'il ne peut être produit que par le secours d'autres artistes, j'a trouvé de l'autre côté que c'est un bien grand bonheur de rencontrer par là des artistes amis où l'on n'attendait trouver que des étrangers, et je vous remercie bien sincèrement de ce que vous m'avez confirm dans cette manière de penser !

Mr. Stern me parle aussi avec enthousiasme de la manière dont Mr. Bocage a donné le rôle de Créon

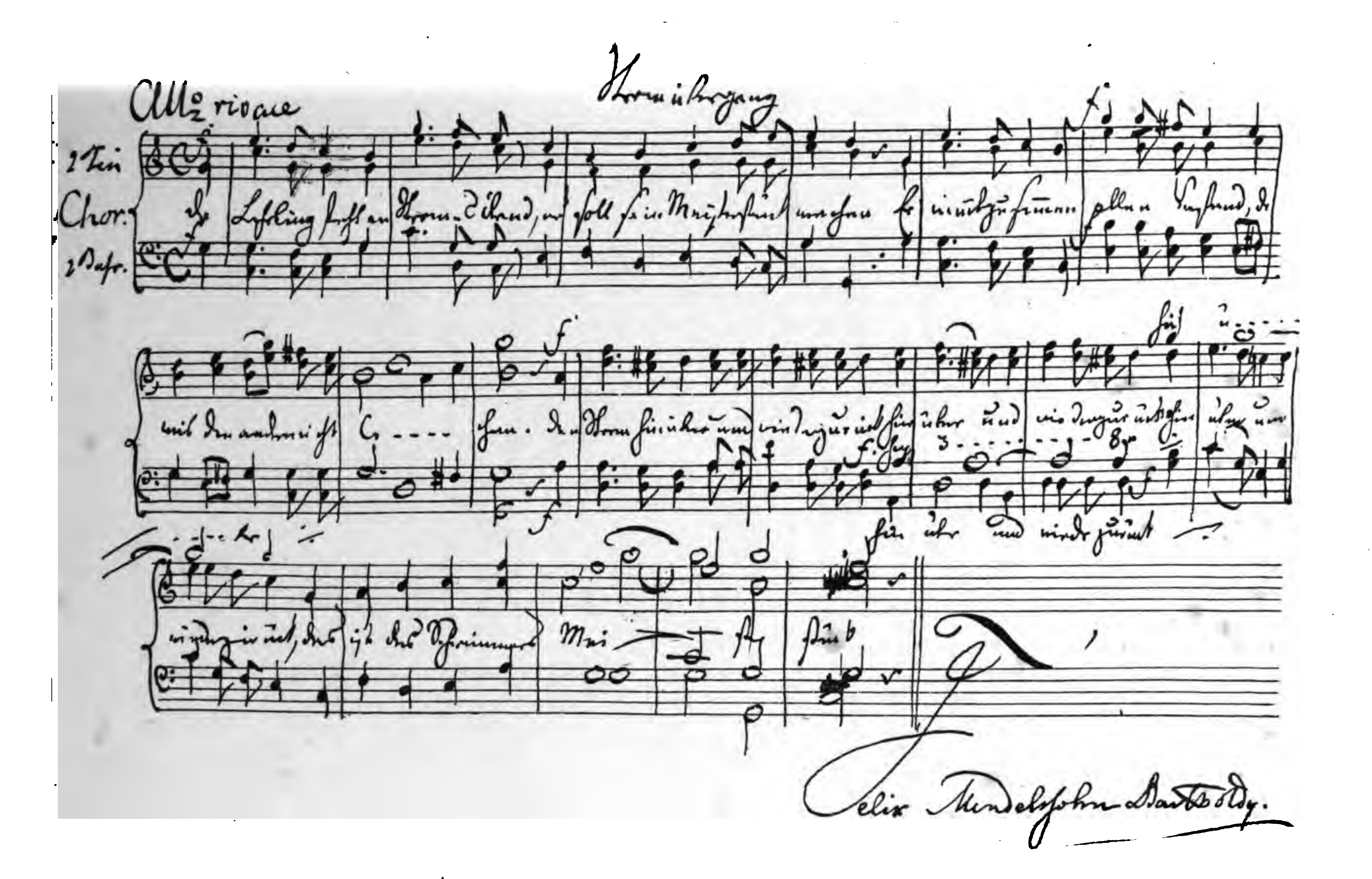
Veuillez lui exprimer tous les regrets que j'éprouve de de n'avoir pas pu assister à ses nouveaux triomphes & de ne pas avoir vu ce role comme je me l'étais toujours imaginé & comme lui seul doit pouvoir le rendre. Et encore une fois, Monsieur, acceptez mes remercimens les plus sincères & croyez à la haute considération avec laquelle je serai toujours

Monsieur

votre très dévoué

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Lettre adressée en 1844 par MENDELSSOHN à Mr. Auguste MOREL, aujourdhui Directeur du Conservatoire de Musique de Marseille, pour le remercier de l'excellente exécution de ses Chœurs d'Antigone au théâtre de l'Odéon.


Allo vivace
2 Ten
Chor:
2 Bass.
Felix Mendelssohn Bartholdy.

AVERTISSEMENT

Il nous a paru intéressant d'étudier Félix Mendelssohn-Bartholdy après Franz Schubert. Dans notre précédent travail, nous avons montré que, sous le Schubert des *Quarante mélodies*, seul à peu près connu autrefois en France, il y avait un Schubert inconnu, prodigieux par sa fécondité, par l'immensité de son œuvre, par la diversité de son génie. Ce Schubert était aussi un poëte plein de feu et d'imagination : il avait écrit ses *Reise briefe* et peint, dans un langage ému, une contrée que traversa un jour, en courant, Mendelssohn. Il était mort, à trente et un ans, presque ignoré. Peu de jours avant de mourir lui-même, Beethoven avait appris l'existence de Schubert, lu quelques-unes de ses œuvres, et s'était écrié : « Quel bruit cet artiste fera dans le monde ! et combien je regrette de ne pas l'avoir connu plus tôt. » Beethoven disait cela en 1827 ; en 1828, Schubert n'était plus !

La correspondance de Mendelssohn vient d'être en partie traduite et offerte au public français. Cette correspondance fait entrer le lecteur dans la vie intime du musicien ; elle le fait connaître, non plus seulement comme un grand compositeur, mais encore comme un lettré de premier ordre, un philosophe, un érudit, un dessinateur habile, un penseur accessible à toutes les beautés de l'art et de la nature.

Il y a dans la vie de Schubert et dans la vie de Mendelssohn, à côté d'analogies frappantes, des contrastes douloureux.

Tous les deux ont une rare instruction littéraire; Schubert est quelque peu poëte; il compose le texte de plusieurs mélodies; il laisse des fragments en prose, des lettres pleines d'intérêt. Mendelssohn, à dix-sept ans, traduit en vers allemands, dans le mètre de l'original, l'*Andrienne* de Térence; il lit couramment la langue d'Homère; il sait à fond son Hégel.

Nous trouvons chez l'un et chez l'autre les mêmes admirations. Schubert avait mis en musique presque toutes les poésies de Gœthe, pour lequel il professait un culte. — Beethoven était pour lui presque un Dieu. Mendelssohn est présenté à Gœthe à l'âge de douze ans, et l'influence de ce grand homme domine toute sa vie. C'est après l'avoir revu en 1830 qu'il part pour l'Italie, et il ne voit l'Italie qu'à travers les idées de Gœthe. Quant à Beethoven, son nom revient sous sa plume à chaque page de son journal. A côté de ces dieux, Gœthe et Beethoven, il en adore un troisième, le Titien, qui, de tous les peintres italiens, est celui qui l'émeut davantage.

Schubert est allemand du fond de l'âme; Mendelssohn, sous le ciel d'Italie, reste toujours allemand, et, dans les compositions qu'il écrit pendant son voyage, on ne remarque aucune trace de l'influence italienne.

Comme Schubert, Mendelssohn réussit dans le lied, la symphonie, le quatuor, mais il échoue dans l'opéra.

Comme Schubert, Mendelssohn meurt à la fleur de l'âge. Voilà pour les analogies. Passons aux contrastes.

Mendelssohn, comme Schubert, aime le voyage; il se plaît à contempler la nature sous des climats divers. Seulement, Mendelssohn est un des favoris de la fortune. Fils de parents opulents, il est libre de satisfaire tous ses goûts; il jouit du présent sans crainte de compromettre l'avenir.

« Va, lui avait dit son père, visite l'Allemagne, la Suisse, l'Italie, la France, l'Angleterre; étudie ces différents pays, choisis, pour t'y

fixer, celui qui te plaira le mieux ; fais aussi connaître ton nom, montre ce dont tu es capable, afin que, là où tu t'établiras, on te fasse bon accueil et qu'on s'intéresse à tes travaux. » Et Mendelssohn part, remplit le programme de son père ; dans tous les pays qu'il visite, il est reçu à bras ouverts, choyé par la meilleure société ; il ne trouve que des amis, des admirateurs ; la vie lui est douce, facile ; la gloire le suit comme une compagne fidèle.

Schubert, pauvre et malade, ne voyage que dans un espace restreint. Sa fortune ne lui permet pas de franchir les limites du petit pays de Salzbourg et d'admirer, sur une plus vaste étendue, cette nature dont il est affolé ; il chemine à pied sous le soleil et la pluie. Mendelssohn est le grand seigneur, Schubert est le prolétaire. Tandis que Mendelssohn, riche et bien portant, jette, du haut de sa berline de voyage, un coup d'œil complaisant sur le sol riant de la belle Italie, c'est à travers les ardentes émotions de son cœur, les tristesses de sa pensée que Schubert contemple, d'un œil ému, les cimes neigeuses de l'Untersberg.

Schubert meurt jeune, ignoré, avec cette conviction douloureuse qu'il n'a pas assez fait pour sa gloire, et que les œuvres qu'il laisse ne sont, tout au plus, qu'une préparation à des travaux plus sérieux et plus vastes.

Mendelssohn meurt d'apoplexie, sans souffrances, au milieu de ses parents, de ses amis, en pleine possession de sa renommée.

Vous admirez Mendelssohn avec son génie calme, souriant ; vous l'admirez alignant ses idées avec une régularité parfaite, ciselant son œuvre, maître de lui, maître de sa pensée comme il l'est de son cœur ; vous l'admirez, vous le respectez, mais vous sentez qu'il est trop fier pour devenir jamais votre ami. On éprouve le même sentiment en présence de Gœthe, qui fut pourtant le plus grand des poëtes.

Mais on aime Schubert avec ses passions, son incohérence, sa

fièvre lente et continue; on l'aime parce qu'il est pauvre, malade, isolé, et qu'il meurt de travail et d'émotions.

Cependant, il est bon de dire que si, dans Mendelssohn, le puritain, le *gentleman* irréprochable n'attire pas toujours, le musicien est digne d'admiration et de respect. La chaleur, qui parfois semble manquer à l'homme, se retrouve dans son œuvre. Un vin généreux remplit l'amphore de marbre; nous en avons goûté de cette noble liqueur; elle nous a pénétré de ses chaudes effluves. C'est donc avec bonheur que nous avons étudié l'œuvre laissé par Mendelssohn, et que nous essayons d'en tracer une rapide esquisse.

H. B.

MENDELSSOHN

SA VIE ET SES ŒUVRES

A MON AMI E. IMER.

« Chanter est le plus sain de tous les arts et
« le meilleur des exercices; il n'a rien de
« commun avec les choses du monde, avec les
« questions de chicane. Tout homme qui chante
« n'a point l'esprit chagrin, et les soucis ne
« s'arrêtent point sur sa demeure. »

LUTHER.

PREMIÈRE PARTIE

I

Dans l'antiquité classique et même en des temps plus proches, un biographe entendu ne se serait jamais permis de raconter les faits et gestes de son héros sans avoir préalablement recherché ses titres et établi la lignée de ses aïeux. Jules César descendait, par les Jules, du grand Énée, fils d'Anchise et de la déesse Vénus; Saint-Simon se

vantait de descendre de Charlemagne, et, par Charlemagne, rien n'eût été plus facile que de rattacher son origine à celle de Francus, fils d'Hector, qui, lui-même, passait pour fils d'Apollon et d'Hécube. Chacun de nous, en consultant suffisamment sa vanité, se sentirait, sans nul doute, issu d'un héros ou d'un dieu. Mendelssohn, le plus grand artiste de son temps, fut cependant de souche obscure; mais, pour avoir commencé dans l'indigence, sa race n'est pas sans avoir fourni d'illustres rejetons.

Il y avait à Dessau, dans les premières années du XVIII[e] siècle, un pauvre écrivain public nommé Mendel; il copiait la Bible et les actes de la communauté juive sur les rouleaux de parchemin, dont on se sert dans les synagogues; il tenait aussi une école primaire. Mendel eut un fils appelé Moïse, qui, dès sa plus tendre enfance, se livra à l'étude avec une ardeur excessive; à dix ans, atteint d'une fièvre nerveuse, il devint difforme, faible de constitution, maladif et sensible à l'excès.

En 1742, à treize ans, il quitta son père qui ne pouvait plus le nourrir, et vint à Berlin, ne possédant pas une obole, mais sachant par cœur le Talmud. Des personnes charitables le recueillirent, lui assurèrent un logement et du pain. Il devint copiste chez le rabbi Frœnkel, qui lui fit lire les ouvrages de Maïmonide et éveilla, dans cette jeune intelligence, l'amour de la philosophie. Moïse eut le bonheur de rencontrer sur son chemin des hommes éminents qui s'intéressèrent à lui et le guidèrent. Ce fut d'abord Israël Mosès, un de ses coreligionnaires de Gallicie, philosophe et mathématicien, une singulière et attachante figure de ce temps, un libre penseur pourchassé de ville en ville comme suspect d'hérésie, partout malheureux, persécuté et destiné à mourir dans la plus affreuse misère. Ce fut lui qui prêta à Moïse un Euclide traduit en hébreu et l'initia aux mathématiques.

Ce fut ensuite un étudiant en médecine, Kisch, qui lui enseigna le latin, sans dictionnaire et sans grammaire, trop indigent pour se procurer des auxiliaires aussi coûteux.

Quoi de plus admirable que ces pauvres faisant à un autre pauvre la seule aumône qu'ils puissent faire, celle de leur savoir, et diri-

geant les premiers pas de l'homme illustre dont toute l'Allemagne bientôt honorera le génie !

En 1748, Moïse Mendelssohn (*Moïse fils de Mendel*) fait connaissance avec Salomon Gumpertz, savant médecin israélite, qui le met en rapport avec une foule d'hommes distingués. En même temps la fortune semble lui sourire; il est d'abord précepteur dans une riche maison, puis employé dans une fabrique où on lui donne 1,000 fl. d'appointements.

En 1754, Lessing vint à Berlin; le docteur Gumpertz lui parle du jeune Mendelssohn et de son habileté au jeu d'échecs. De là une liaison intime entre ces deux hommes célèbres. Mendelssohn, qui s'est perfectionné dans les langues modernes, apprend le grec sous la direction de Lessing et lit bientôt, avec son maître, Platon dans l'original.

A partir de ce moment, sa réputation ne fait plus que grandir.

Mendelssohn a été surnommé le Platon allemand. Épris, dès sa plus tendre enfance, d'un vif enthousiasme pour la poésie lyrique des Hébreux, il avait été, en même temps, ému du reproche fait au judaïsme, de toucher trop peu aux notions d'une vie future; aussi dirigea-t-il particulièrement son esprit vers les idées de l'existence de Dieu et de l'immortalité de l'âme.

Son œuvre capitale est *le Phédon*, conçu sur le plan du fameux dialogue de Platon. Un discours préliminaire contient la vie de Socrate, qui est représenté comme initié à tous les arcanes des pythagoriciens; dans le premier entretien, le philosophe expose la métaphysique des Grecs en suivant d'assez près son modèle; dans le second entretien, consacré à l'immortalité de l'âme, il présente sous une forme rajeunie les arguments de Platon; dans le troisième enfin, il a recours aux modernes et fait parler son Socrate presque comme un penseur du XVIIIe siècle; ce sont les arguments de Leibnitz et de Wolff que Mendelssohn met dans la bouche de son héros.

Cet ouvrage eut un grand retentissement dans toute l'Allemagne. Les étrangers de distinction qui passaient à Berlin venaient visiter le philosophe. Lavater fut très-étonné de le trouver pesant de la marchandise dans le magasin de soieries où il était employé. Comme ils

étaient seuls, on causa religion, et Lavater fut surpris, dit-il, d'entendre le penseur juif « parler du caractère moral de Jésus-Christ avec une grande vénération. »

Beaucoup espérèrent la conversion de Mendelssohn à la religion chrétienne; Lavater, Bonnet tentèrent de le pousser dans cette voie. Il répondit avec franchise et douceur qu'il ne voulait pas abandonner la religion de ses pères. Quelques Juifs obstinés lui en voulaient cependant, et, le croira-t-on, cet homme excellent eut des ennemis pendant sa vie, parce que, voyant toutes choses à la lueur sereine de sa calme intelligence, il avait entrepris de faire descendre la paix et la concorde dans les cœurs. Attaquant d'anciens préjugés, il voyait, dans l'Ancien Testament, les éléments de la religion naturelle et s'efforçait de rapprocher les Juifs et les chrétiens. Joignant même les actes aux préceptes, il avait formé et dirigé un établissement où des Israélites pauvres étaient instruits dans les sciences modernes.

Parmi les ouvrages de l'aïeul de Mendelssohn, il faut encore citer ses *Lettres sur le Sentiment*, son opuscule sur *Pope métaphysicien*, son *Code des lois et des rites juifs*, publié, en 1778, sur la demande du gouvernement prussien, sa *Traduction de la Bible* en allemand, imprimée en caractères hébraïques, sa *Traduction des Psaumes;* enfin son dernier ouvrage, les *Heures du matin*, considérations philosophiques adressées à ses enfants et à ses amis sur l'existence de Dieu, ainsi intitulées parce que sa faible santé ne lui permettait de travailler que dans les premières heures du jour.

Devenu d'une faiblesse extrême, Mendelssohn s'éteignit le 4 janvier 1786, à la suite d'un refroidissement.

Les haines s'évanouirent sur son cercueil. Les Juifs de Berlin fermèrent leurs boutiques comme pour la mort de leur grand rabbin. Mendelssohn était petit et bossu, mais sa physionomie était pleine d'expression et de vivacité. Ses yeux étaient noirs, son front élevé. Il était modeste jusqu'à la timidité, d'une humeur égale et douce; ses amis l'adoraient.

Moïse Mendelssohn laissa deux filles et trois fils. De ses deux filles, l'aînée, mariée en secondes noces avec Frédéric Schlegel, se

convertit, avec son mari, à la religion catholique. La plus jeune ne se maria pas, se voua à l'enseignement et devint comme la seconde mère de la fille unique du général Sébastiani, la malheureuse duchesse de Praslin (1).

L'aîné de ses fils, Joseph Mendelssohn (1770-1848), a laissé des ouvrages de critique littéraire et d'économie politique. Ce fut lui qui fonda, avec son frère, Abraham Mendelssohn (mort en 1835), la célèbre banque *Mendelssohn et Cie*, de Berlin, que continuent aujourd'hui les fils de ses fondateurs.

Le troisième fils de Moïse Mendelssohn, Nathan, se livra à l'étude des sciences d'application.

La famille Mendelssohn n'a jamais cessé de produire des hommes distingués : Georges, fils de Joseph (né en 1794), professeur à l'Université de Rome, publia une belle édition des œuvres de son grand-père, un remarquable travail intitulé : *l'Europe germanique*, et des études sur la monarchie constitutionnelle.

Mais c'était au fils d'Abraham Mendelssohn, au célèbre compositeur Félix Mendelssohn, qu'il était réservé, dans ces derniers temps, de faire rejaillir sur la famille la plus grande somme d'illustration.

II

Dans presque toutes les biographies de Félix Mendelssohn, on le fait naître à Berlin. C'est une erreur qu'a rectifiée *la Gazette musicale* de Leipzig. Abraham Mendelssohn était banquier à Hambourg lorsque son fils naquit dans cette ville, le 3 février 1809. Abraham était un homme d'une instruction solide, d'une bonté rare, un connaisseur expert et délicat en matière d'art et surtout en musique. Il avait ajouté à son nom celui de sa femme, fille du banquier Bartholdy. C'était une belle et gracieuse personne, riche et instruite, d'un esprit charmant. L'enfant fut élevé sous le toit paternel, dans

(1) *Biographie générale* (Firmin Didot).

un intérieur où le mérite seul et l'amitié avaient accès. Le père avait embrassé la religion luthérienne. Les enfants partagèrent sa foi.

Le talent était, pour ainsi dire, un don naturel dans la famille Mendelssohn. Sur quatre enfants, tous d'une intelligence remarquable, deux se distinguèrent de bonne heure par l'originalité et la profondeur de leur génie musical, Félix et sa sœur aînée, Fanny, dont nous aurons à reparler.

Ce fut M[me] Mendelssohn qui enseigna à son fils les premiers éléments et lui mit les mains sur le clavier. Confié aux soins de Berger pour cet instrument et à ceux de Zelter pour l'harmonie et le contrepoint, il fit de si rapides progrès, qu'à l'âge de huit ans il était déjà capable de lire toute espèce de musique et d'écrire correctement de l'harmonie sur une basse donnée. Il jouait de mémoire les fugues les plus compliquées de Bach et de Hændel. Nous insistons sur ce détail, parce que l'admiration de Mendelssohn pour le génie de ces vieux maîtres ne se démentit jamais, qu'elle resta en lui comme une sorte de religion et que, dans les œuvres les plus diverses qu'il a composées par la suite, on discerne, sous les formes les plus capricieuses, une trame sévère qui procède directement et toujours de ces deux géants des premiers temps de la musique.

Zelter était très-fier de son éléve. Il l'emmena avec lui, en 1821, dans un voyage qu'il fit à Weimar, et le présenta à Goëthe. On se ferait difficilement aujourd'hui une idée de l'ascendant extraordinaire que cet homme prodigieux exerçait autour de lui et du prestige qui l'entourait comme d'une auréole. Goëthe avait alors 72 ans. Sa gloire remplissait l'Allemagne; on ne parlait de lui qu'avec le respect dû à un dieu. Son immense génie avait abordé toutes les régions accessibles à l'intelligence humaine. Pas une renommée établie qui ne se courbât sous la supériorité de ce géant, pas une renommée naissante qui ne vînt lui demander le baptême. Le temps semblait avoir glissé sur lui. Sa charpente était solide et droite, son front n'avait pas une ride; sa tête ne se dépouillait pas; ses grands yeux bleus avaient encore tout leur éclat. En 1809, on l'avait vu éperdument épris d'une enfant, Minna Herzlieb, qui servit d'original à l'Ottilie des *Affinités électives;* à 74 ans, en 1823, il se pas-

sionna pour Mlle de Lewezow, au point de vouloir l'épouser. C'était lui qui régnait à Weimar. Il n'allait plus que rarement à la cour, mais la cour venait chez lui. Un jour il présenta l'un à l'autre, à son foyer, le grand-duc Charles-Auguste et un étudiant d'Iéna, sans ostentation et comme s'il se fût agi de la chose la plus simple du monde.

En 1821, Goëthe venait de publier *les Années de voyage* de Wilhelm Meister. Il préparait l'impression de ses écrits sur la morphologie ; il étudiait la mythologie grecque, la littérature anglaise et l'art gothique. Son activité infatigable embrassait tout. Sa femme Christiane était morte ; il venait de marier son fils avec Ottilie de Pogswisch. Sa belle-fille s'était chargée des soins de sa maison, et par ses aimables qualités savait charmer sa vie. Goëthe l'aimait comme sa fille.

Quand Mendelssohn pénétra dans cet intérieur, il n'avait que 13 ans, et jouait déjà en maître les fugues de Bach et les sonates de Beethoven. Goëthe se plut à l'entendre et lui témoigna une vive affection. Cette visite à Weimar laissa de profondes traces dans l'esprit du jeune virtuose, qui revint chez lui, ravi et rempli d'admiration pour son hôte illustre.

La musique est chose particulièrement sérieuse en Allemagne ; c'est une des routes honorées où peut cheminer l'intelligence humaine, et elle y chemine avec conviction et droiture, respectant la tradition des vieux maîtres tout en cherchant, s'il se peut, des voies nouvelles. La musique élève l'esprit, échauffe le cœur ; elle inspire des idées saines et nobles ; revêtant toutes les formes, elle évoque tous les sentiments : l'hymne patriotique emplit l'âme du guerrier d'une sainte colère, tandis que, sous la chaumière du paysan, la douce chanson se glisse comme un rayon de bonheur. Le grand et bon Luther l'avait bien compris quand il recommandait au peuple de chanter : « Les soucis ne s'arrêtent pas sur la demeure de l'homme qui chante. » Chez nous, un grand musicien a peine à se faire accueillir des hommes soi-disant graves ; en Allemagne, un grand artiste est respecté à l'égal d'un prince.

La vocation de Mendelssohn reconnue, ses parents firent tout au

monde pour l'encourager, le diriger dans le plus droit chemin, lui faciliter ses voies. Cette famille intelligente fut récompensée au centuple par les succès de l'enfant et par l'amour et la reconnaissance inaltérables qu'il lui voua pour toujours. A vingt-six ans, maître de ses actions, directeur du théâtre de Dusseldorf, Mendelssohn tenait son père au courant de ses dépenses et n'osait acheter un cheval sans son autorisation. De Rome il écrivait à ses frères et sœurs pour leur recommander de bien veiller sur leur père et de lui éviter la plus minime contrariété.

L'intérieur de la maison paternelle s'ouvrait, de temps à autre, pour des hommes distingués. Un jour, Hummel y improvisa avec cette prodigieuse lucidité de pensée et cette élégance d'harmonie et de modulation qu'on a si souvent admirées en lui. On voulut entendre ensuite le petit Mendelssohn; mais l'enfant, conscient de son infériorité, refusa obstinément de jouer après le célèbre artiste. Il avait déjà le respect de lui-même. Sa mémoire était prodigieuse. Les impressions les plus fugitives, une fois reçues, même dans l'improvisation, se gravaient dans sa tête, et il pouvait les reproduire plusieurs années après. Il accompagnait de souvenir des opéras entiers et savait par cœur Bach, Hændel, Mozart et Beethoven.

A l'âge de 14 ans, Félix fit un voyage à Paris avec sa sœur aînée, et y fut introduit chez une pianiste alors célèbre pour la manière dont elle interprétait la musique classique, Mme Bigot. Plusieurs artistes se réunissaient chez elle et la secondaient dans ses efforts pour vulgariser les œuvres des maîtres. Le jeune Mendelssohn puisa dans cette maison d'utiles enseignements et y conçut l'idée d'une perfection de style toute nouvelle. Cherubini consentit aussi à donner quelques leçons de contrepoint au jeune artiste, après avoir vu ses premiers essais et l'avoir entendu improviser.

La famille de Mendelssohn était venue se fixer à Berlin. Cette ville avait alors la prétention d'être l'Athènes de l'Allemagne. On y cultivait beaucoup les choses de l'esprit, et quoique le succès ne couronnât pas toujours les efforts des modernes Athéniens, Berlin plus que Hambourg, ville exclusivement mercantile, pouvait offrir des ressources à un jeune homme désireux de s'instruire.

« Félix Mendelssohn était devenu un charmant adolescent. On remarquait le type robuste et méridional de sa beauté juvénile, dit M. Camille Selden dans l'intéressante notice qu'il a consacrée au compositeur allemand; — deux prunelles d'un bleu sombre jetaient des lueurs ardentes, à travers les longs cils noirs, sur les lignes pures d'un visage olivâtre, où rayonnait une puissante expression de calme, et le front uni se dégageait souriant sous une masse de boucles soyeuses, sombre et charmante parure, à laquelle l'imagination involontairement entremêlait des lauriers. Des membres nerveux et souples, un buste de jeune athlète supportaient cette tête de médaillon antique et le rendaient singulièrement apte à tous les exercices du corps. Il excellait dans la lutte, à la nage, était le meilleur cavalier et n'avait pas son égal à la salle d'armes et au gymnase. » Il savait peindre et dessinait avec goût et correction.

Ses progrès en musique étaient surprenants. Zelter, son maître, un vieil ami de Goëthe, rendait compte à ce dernier des essais de son élève. Dans une de ses lettres, il lui décrit la représentation, entre intimes et dans le cercle de la famille, d'un opéra de Mendelssohn, le quatrième, dit-il, et l'enfant n'avait pas quinze ans! — « Pour mon compte, je n'en reviens pas d'étonnement, c'est de la musique vraie, originale, nouvelle, dramatique, pleine de grandeur, de caractère ».

Ce n'est pas tout; le jeune artiste apprenait, en même temps, les mathématiques, les langues modernes, le latin, le grec. A dix-sept ans, sous le voile de l'anonyme, il publiait, dans le mètre de l'original, une traduction de l'*Andrienne* de Térence. En outre, il suivait les cours universitaires et venait de prendre ses inscriptions d'étudiant à Berlin quand Hegel, alors à l'apogée de sa gloire, vint y faire son fameux cours d'esthétique.

Il est à remarquer que la plupart des grands artistes allemands ne se renfermaient pas exclusivement dans leur art; ils s'attachaient, encore, très-sérieusement à l'étude des lettres. Beaucoup furent poëtes en même temps que musiciens; presque tous, au courant des progrès intellectuels de leur temps, se préoccupèrent des grands problèmes philosophiques que soulève le mystère impénétrable de

2

notre destinée. Cette connaissance de toutes choses, cette multiplicité de travaux imprime à l'art allemand une grande élévation de pensée, une forme sérieuse et noble. Quand l'esprit plane de haut dans toutes les directions, l'expression grandit et s'épure. Quand, au contraire, préoccupé d'un objet unique, il rétrécit son horizon, il est rare qu'une certaine vulgarité dans la forme ne soit pas la conséquence de ce système.

En 1824, Mendelssohn publia ses premiers essais. Nous trouvons, sous les nos 1 à 3 de ses œuvres, trois quatuors pour piano, violon, alto et violoncelle. Nous aurons à revenir sur les débuts du jeune maître. Disons seulement que, si dans les deux premiers quatuors on aperçoit les tâtonnements d'un talent qui n'est pas encore maître de lui-même, dans le troisième (celui qui est dédié à Goëthe), on sent que Mendelssohn se révèle, et trouve des voies nouvelles, profondément originales. Il faut en dire autant de sa sonate pour piano et violon (op. 4), qui est une œuvre hors ligne.

De 1824 à 1827, Mendelssohn publia plusieurs pièces de piano (op. 5 à 7) et vingt-quatre lieder d'une rare distinction (op. 8 à 9).

En 1828, il aborda des travaux d'une plus grande importance ; il fit représenter à Berlin un opéra en deux actes sur le sujet des *Noces de Gamache* (*die Hochzeit des Gamacho*). Le succès ne répondit pas à son attente et à celle de ses amis. Mendelssohn retira son ouvrage de la scène et se contenta d'en publier une partition réduite au piano.

III

En 1829, Mendelssohn entrait dans sa vingt et unième année ; son père, dit M. Rolland, traducteur d'une partie de sa correspondance, son père, homme aussi distingué par l'intelligence que par le cœur, résolut de lui faire faire un voyage « qui marquât, pour ainsi dire, l'époque où le jeune homme prenait sa robe virile. » Mendelssohn

partit donc, muni de lettres de recommandations pour toutes les contrées de l'Europe, riche d'argent et d'espérances. Il se rendit d'abord à Londres dans le mois d'avril et y fit entendre sa première symphonie (*ut mineur*, op. 11).

Le monde aristocratique accueillit Mendelssohn avec une grande affabilité. Son extérieur agréable, son esprit cultivé, sa position indépendante, tout se réunissait pour lui assurer les plus brillants succès. Mendelssohn conserva toujours, de l'Angleterre et de la vie anglaise, le meilleur souvenir. Il jouit dans ce pays d'une grande renommée; avec Hændel, c'est le compositeur le plus populaire. En quittant l'Angleterre, Mendelssohn visita l'Écosse. Il rapporta de ce beau pays des souvenirs poétiques dont on trouve l'empreinte dans sa belle ouverture des *Hébrides*, et dans une de ses symphonies qu'il voulait intituler *symphonie écossaise*.

Mais là n'était pas le terme de ses voyages. Comme tous les hommes de race germanique, il se sentait attiré vers les contrées heureuses où « *fleurissent les citronniers.* » L'Italie l'appelait; avant de franchir les Alpes, il alla prendre congé d'un homme qui, lui aussi, avait été attiré par l'Italie, qui l'avait visitée, qui en avait rapporté de splendides chefs-d'œuvre.

Mendelssohn refit le pèlerinage de Weimar. Ce fut le 24 mai 1830 qu'il revit Goëthe. Le vieillard avait alors 81 ans; son activité semblait redoubler, à mesure que les années s'accumulaient sur sa tête. La mort de la grande-duchesse Louise (février 1830) avait été un coup douloureux pour lui ; il avait cherché des consolations dans un travail obstiné. Il révisait ses écrits scientifiques et surveillait la traduction française de sa *Métamorphose des Plantes*.

Il complétait *Faust* et travaillait à la seconde partie qui, on le sait, ne fut achevée qu'en 1831. Il écrivait la préface de la *Vie de Schiller* par Carlyle, et surtout se préoccupait de la grande querelle philosophique débattue à Paris entre Cuvier et Geoffroy Saint-Hilaire sur la question d'unité de composition du règne animal. Le 1er août 1830, la nouvelle de la révolution de Juillet étant parvenue à Weimar, une personne amie de Goëthe se présenta chez lui pour la lui apprendre avec certains ménagements.

« Eh bien! s'écria-t-il, que pensez-vous de ce grand événement? Le volcan a fait éruption enfin, tout est en flammes!

— C'est une terrible aventure, répondit l'interlocuteur; mais que ne devait-on pas attendre avec un semblable ministère?...

— Nous ne nous entendons pas, mon bon ami, dit Goëthe; je ne vous parle pas de ces gens-là, mais de tout autre chose; je vous parle du débat si important pour la science, de Cuvier et de Geoffroy Saint-Hilaire. »

Cette anecdote, que raconte, d'après Eckermann, M. Alfred Hédouin dans son beau travail sur *Goëthe et son temps*, peint l'activité féconde de ce vieillard de 81 ans. Son fils était alors malade en Italie, où il devait mourir le 28 novembre. Ottilie était restée près de son beau-père; elle lui lisait Plutarque, Niebuhr, Béranger, Victor Hugo, Walter Scott et Carlyle. D'illustres visiteurs venaient, de tous les points de l'Europe, rendre hommage à son génie, et il recevait avec un plaisir tout particulier les Anglais.

Mendelssohn, qui rapportait d'Angleterre les habitudes anglaises et un grand amour de ce pays, n'en fut que plus affectueusement reçu par le vieillard. Ottilie était attristée de l'état maladif de son mari : « Je la trouvai délicate, dit Mendelssohn, et se plaignant de temps en temps. Elle s'est montrée à mon égard aussi bonne, aussi aimable que toujours. Ulrique (sa fille) est maintenant plus gracieuse, plus attrayante que jamais. Les deux petits garçons, Walter et Wolf, sont vifs, agissants et enjoués. Rien n'est plus amusant que de les entendre parler du *Faust* de grand-papa. Quant à Goëthe, je ne trouvai, physiquement, rien de changé en lui. Je dînais chaque jour à sa table. Il me fallait lui parler de l'Écosse, d'Hengstenberg (1), de Spontini et de l'esthétique de Hégel. Je lui jouai du Bach, du Haydn, du Mozart. » Une lettre datée du 25 mars 1830 est particulièrement intéressante. Félix écrit de Weimar à sa sœur Fanny pour lui annoncer le prochain envoi d'une symphonie; il lui donne des détails sur Goëthe. Ce n'est plus le génie plein de spontanéité d'autrefois : les goûts scientifiques le dominent, il aime à se rendre rai-

(1) Théologien protestant.

son de toutes choses. Quand il demande à Mendelssohn de lui *jouer de la musique*, il faut que celui-ci lui fasse une sorte de cours, interprétant, par ordre chronologique, des morceaux des différents maîtres et lui expliquant comment ils ont fait progresser leur art.

Goëthe ne voulait pas mordre à Beethoven, dit Mendelssohn, et cela se conçoit. Beethoven fut, en musique, une personnalité aussi immense que Goëthe dans le domaine de la littérature. Beethoven, tout en admirant le profond génie de Goëthe, n'avait pas voulu courber son front sous le joug universel ; il avait résisté. Goëthe l'avait compris, et tout en admirant lui-même le génie du musicien, il lui en voulait un peu de s'être posé comme son égal dans l'entrevue qu'ils eurent à Vienne. « Je me mis un jour à lui jouer la symphonie en *ut* mineur qui lui fit une impression tout à fait étrange. Il se tenait assis dans un coin, sombre comme un Jupiter tonnant et ses yeux lançaient des éclairs. Il commença par dire : Mais cela ne produit que de l'étonnement et ne m'émeut pas du tout. C'est grandiose. Il murmura encore quelques mots entre ses dents ; puis, après une longue pause, il reprit : C'est très-grand et tout à fait étourdissant ; on dirait presque que la maison va crouler.... Mais que serait-ce donc si tous les hommes ensemble se mettaient à jouer cela ? »

Mendelssohn prit congé de Goëthe au bout de quelques jours. Le grand homme lui demanda son portrait et lui remit en échange un feuillet de son manuscrit de *Faust*, au bas duquel il avait écrit : « *A mon jeune et cher ami F. M. B., le puissant et doux maître du piano, souvenir amical des agréables jours de mai* 1830. *J. W. Goëthe.* »

Le 6 juin 1830, nous trouvons Mendelssohn à Munich, où il entend une détestable représentation de *Fidelio* : « Marceline enjolive son rôle, Jaquino est un lourdaud, le Ministre un niais, et lorsqu'un Allemand comme Beethoven a écrit un opéra, un autre Allemand comme Stunz ou Poizl ou n'importe qui en retranche la ritournelle ou autres inutilités ; un autre Allemand met des trompettes dans ses symphonies ; un troisième dit que Beethoven est surchargé, et voilà un grand homme au diable ! »

Mendelssohn parcourt ensuite en courant le district de Salzburg et

plusieurs cantons de la Haute-Autriche, ceux où Schubert passa les plus belles années de sa vie et dont il nous a laissé la description dans de si admirables lettres. On ne peut s'empêcher de remarquer ici le contraste douloureux de deux destinées rapides, dont l'une fut sombre et tourmentée, l'autre gaie et souriante. Dans les lettres de Mendelssohn, on sent l'homme riche, bien portant, heureux, jetant un regard plutôt satisfait qu'ému sur les choses extérieures, observant les hommes avant la nature, ne se livrant presque jamais. Schubert se donne tout entier; il vibre au moindre souffle, il participe en quelque sorte à la vie universelle, il s'y absorbe. Pendant que l'un ne voit dans les choses que des sujets variés où s'exercera son imagination, l'autre donne son cœur, et son cœur se brise. Schubert est un panthéiste; il obéit, en les exagérant, aux tendances de sa race, la race indo-germaine; chez Mendelssohn, Allemand enté sur un Juif, perce un vif sentiment de la personnalité. S'il nous était permis de parler ici le jargon de la métaphysique, nous dirions qu'en Schubert, le moi et le non-moi ne sont jamais parfaitement délimités; en Mendelssohn ils ne sont jamais confondus.

Dans les derniers jours de septembre 1830, Mendelssohn assiste, à Presburg, au couronnement du prince héréditaire comme roi de Hongrie. Nous engageons nos lecteurs à parcourir, dans l'élégante traduction de M. Rolland, les pages étincelantes consacrées à ce récit par le musicien. Cette lettre de six pages est un petit chef-d'œuvre littéraire. Il y règne de l'entrain, de la finesse dans les aperçus, une vive compréhension des choses; elle en dit plus que de gros volumes sur cette race hongroise, aristocratique et militaire, venue d'Orient et gardant, au milieu des races européennes auxquelles elle refuse de s'assimiler, l'esprit et les mœurs de l'Orient.

IV

Au mois d'octobre Mendelssohn est en Italie. *Italia! Italia!* La voilà donc, la terre de ses rêves! Son cœur se dilate. Il écrit à ses

parents pour leur communiquer sa joie. Il voudrait qu'ils fussent auprès de lui pour la partager. Il leur adresse une lettre collective, à son père, à sa mère, à ses sœurs Rébecca et Fanny, à son frère Paul, à son beau-frère Hensel, peintre et poëte. Je retrouve quelque chose des impressions de Goëthe descendant en Italie dans le cours de l'année 1786. « Les aspirations de Goëthe vers la patrie de Mignon, raconte M. Alfred Hédouin, s'étaient développées au milieu des souvenirs de son enfance et des ambitions de son âge mûr, au point de le rendre malade d'une sorte de nostalgie anticipée. Il en était arrivé, quelque temps avant son départ, à ne plus pouvoir regarder un paysage italien ni même ouvrir un livre latin. Ce sentiment italien ne pouvait être guéri que par l'aspect du ciel et de l'art italien et par le son des voix italiennes. Aussi ce voyage fut-il pour Goëthe comme une renaissance. L'ardent et continuel désir de sa vie se trouvait enfin réalisé, et, en traversant les routes bordées d'orangers et de vignes, les villes garnies de statues, de tableaux et de monuments, il se sentit « chez lui et non plus exilé dans le vaste monde. » Et cependant son *Voyage en Italie* nous désenchante; il semble qu'une fois arrivé à la satisfaction de ses désirs, le grand homme se soit refroidi. Il passe à Vérone sans donner une pensée à Roméo et à Juliette; à Ferrare sans accorder plus qu'un mot à l'Arioste et au Tasse; à Venise il reste indifférent à l'aspect de la mer qu'il voit pour la première fois. C'est que la vie domine la pensée durant tout ce voyage. Une seule chose l'a envahi : le sentiment d'une vie plus intense, plus étendue, plus lumineuse. Il ne faut pas chercher le critique, le poëte, l'artiste dans le voyage en Italie; il faut y voir ce qui s'y trouve : une grande félicité, un bien-être infini de l'âme, où toute préoccupation spéciale de l'esprit disparaît comme noyée. »

Ce beau passage de M. Hédouin nous a frappé parce qu'il peut s'appliquer aux *Reise-briefe* de Mendelssohn.

Sa lettre de Venise déborde d'enthousiasme; il voudrait avoir dix sens pour tout voir, tout sentir, tout admirer : les théâtres, les palais, les canaux, les musées ; il voudrait tout embrasser d'un seul coup d'œil. Les peintres, surtout le Titien, le plongent dans des ravissements infinis. Mais, ce premier moment passé, notre Germain

reprend possession de lui-même, il recouvre son sangfroid, il ne se livrera plus; même il lui échappe cette phrase, qui est comme un désaveu de son enthousiasme : « Je m'étais toujours figuré que la toute première impression produite par l'Italie devait être quelque chose de saisissant, qui vous frappe et vous transporte. Je n'ai rien éprouvé de pareil. J'ai seulement senti dans l'air je ne sais quoi de chaud, de doux, de caressant; j'ai éprouvé un bien-être, un contentement inexprimable, qui se répand ici sur toutes choses. » Oui! c'est bien là ce qu'avait ressenti Goëthe, le sentiment d'une vie plus intense, plus étendue, plus lumineuse; c'est désormais tout ce qu'éprouvera Mendelssohn. Le naïf enthousiasme des lettres de Venise ne reparaîtra plus. A plus forte raison ne trouvera-t-il pas, en présence de la nature, les lyriques accents par lesquels Schubert épanchait les émotions de son âme troublée. Ce que nous allons trouver, c'est un observateur spirituel et sagace, maître de lui, raisonnant son admiration quand il admire, mais surtout un railleur impitoyable pour les ridicules qu'il rencontre.

Ne soyons pas injustes cependant, et disons qu'une chose a le don de passionner Mendelssohn: la peinture. L'éclat, la magnificence du Titien le jettent dans de véritables extases. « Ce Juif, a dit Scudo, cet enfant d'une race qui n'a jamais su rire, ce musicien rompu à la dialectique du contrepoint, ce disciple de Sébastien Bach, ce contemporain de Hegel, nourri de métaphysique, s'éprend de toutes les forces de son âme pour le grand peintre de l'école vénitienne, « cet homme vraiment divin, » comme il l'appelle. » Mais, à part la peinture, rien ne trouble l'harmonieuse limpidité de sa pensée. La nature, il a dit son opinion sur elle, il n'en démord plus. Je prends une de ses lettres au hasard: « L'impression est toujours la même; tous ces sites n'ont rien de frappant; ce n'est pas cette beauté saisissante que l'on se figure; mais quelque chose de calme, de bienfaisant à l'âme, tant l'ensemble, la lumière, les détails, sont parfaits. »

Quant aux Italiens, le compositeur a pour eux ce mépris injuste que professent généralement les hommes du Nord pour les méridionaux : « Les gens qui m'entourent sont si affreusement nuls et liber-

tins, que cela tourne mon esprit vers les choses spirituelles. » Et il songe à arranger pour orchestre les chants d'église de Luther. « Croiriez-vous que les pianistes ne m'ont pas joué une seule note de Beethoven! et comme je leur faisais observer qu'il y avait cependant du bon chez lui et chez Mozart : — Vous êtes donc, me dirent-ils, un amateur de musique classique? — Oui, répondis-je. »

Le pur Germain reparaît; il entre à Florence en déclamant le poëme de Goëthe : *Wo blieb die Erde?* « J'entrai dans Florence en voiture découverte, et bien que je fusse malpropre et inondé de poussière, je n'en pris aucun souci; je passai sans aucune honte à travers une foule d'élégants équipages, d'où les plus gracieux visages de ladies anglaises me regardaient en souriant : Riez, Mesdames, riez, me disais-je; cela ne vous empêchera pourtant pas de serrer bientôt la main de ce roturier que vous regardez maintenant avec un dédain si superbe; ce n'est qu'une question de linge blanc et autres accessoires. »

O mon jeune Antisthène! une pointe de vanité ne percerait-elle pas à travers les trous de votre manteau? Et ces pauvres paysans italiens, comme vous les traitez! Vous entrez vous reposer, le soir, dans un cabaret isolé; on vous met un banc sur la pierre du foyer; debout autour de votre siége, toute une bande de rustres se chauffe sans mot dire. Vous trônez magnifiquement « au milieu de cette canaille, » et, le lendemain, vous avez besoin d'aller à la *Tribune* contempler les chefs-d'œuvre de la sculpture et de la peinture pour pouvoir oublier ce spectacle. Vous visitez les jardins du palais Pitti; mais là il vous échappe un mot en faveur duquel je vous pardonne, parce qu'il vient du cœur : « Ces innombrables cyprès, ces énormes myrtes, ces immenses lauriers, tout cela est admirable; mais je trouve nos hêtres, nos tilleuls et nos sapins dix fois plus beaux et plus pittoresques. »

V.

Il est temps d'entrer à Rome avec notre héros. Notons encore une communauté de pensée avec Goëthe qui nous frappe. La révolution de 89 avait suivi de très-près le retour d'Italie, et ce grand événement n'avait laissé dans l'esprit du poëte qu'une parfaite indifférence. Goëthe fut, toute sa vie, « un fils de la paix. » Toute secousse, toute violence répugnait à sa nature. En matière politique, il était convaincu que le progrès ne peut venir que de la culture intérieure, et il craignait les troubles qui le rendent impossible. Les violences de la Révolution lui déplurent. Les fraudes et les duplicités des royalistes le révoltèrent. Ses idées sur la liberté étaient étranges : « Il suffit au citoyen de se livrer en toute sécurité à ses affaires, de gouverner à son gré sa maison, ses enfants, et de se mouvoir librement dans son petit cercle. »

Le voyage de Mendelssohn en Italie coïncide avec la Révolution de 1830 qui la précède de quelques mois seulement. Rien, dans ses lettres, ne témoigne qu'il ait attaché le moindre intérêt à cet événement, dont le contre-coup se fit sentir dans l'Europe entière et faillit amener contre nous une nouvelle coalition. L'Italie, pour sa part, avait été profondément agitée par une révolution dont elle attendait sa délivrance.

Le jeune Mendelssohn circule au milieu de ces événements, de ces passions, avec la plus parfaite indifférence. L'insouciance à l'égard des choses politiques était permise à Goëthe. C'était un génie exceptionnel, habitué à contempler l'idéal, à sonder les problèmes de l'absolu, à planer de haut sur les événements humains. Le présent n'était pour Goëthe qu'un point mouvant dans la majestueuse évolution de l'histoire. Il jugeait les révolutions du temps comme aurait pu le faire un juge impartial à la distance de plusieurs siècles. De plus, il était détourné des passions politiques par une immense cu-

riosité scientifique. S'il étudiait l'homme, c'était bien moins dans ses rapports avec ses semblables que dans les rapports mystérieux de la loi morale avec les lois naturelles.

Mais il est singulier de voir un jeune homme de vingt ans traverser avec une majestueuse indifférence le grand mouvement des esprits qui agite son époque. Presqu'au même moment, un autre Allemand, devenu célèbre, lui aussi, par la suite, apprenait à Helgoland la Révolution de 1830. Il faut voir avec quel enthousiasme Henri Heine accueillait la *bonne nouvelle* : « Tout cela est encore comme un rêve pour moi ; surtout le nom de Lafayette résonne à mes oreilles comme une tradition de ma première enfance.... Comme cela doit être beau de voir chevaucher, à travers les rues, le citoyen des deux mondes, le noble vieillard... De son regard il salue les petits-fils dont les pères combattaient jadis avec lui pour la liberté et l'égalité. Voilà déjà soixante ans que, revenu d'Amérique, il a rapporté la Déclaration des droits de l'homme, ces dix commandements de la nouvelle religion... Sur les tours de Paris flotte de nouveau l'étendard tricolore. Partout retentit *la Marseillaise*. — Lafayette ! le drapeau tricolore ! *la Marseillaise !*... Je suis comme enivré. Des espérances audacieuses surgissent dans mon cœur. C'en est fait ; je n'aspire plus au repos ; je sais de nouveau ce que je veux, ce que je dois faire... Moi aussi je suis fils de la Révolution... même les pauvres pêcheurs de Helgoland poussent des cris de joie, bien qu'ils ne comprennent que par instinct les événements qui se passent. Le batelier qui m'a conduit hier à la petite île de Sable m'a dit en souriant : « *Oui ! les pauvres gens sont vainqueurs !* »

Il est de mode aujourd'hui de déprécier Henri Heine ; Proudhon l'insulte, Lamartine le flétrit. Henri Heine n'en fut pas moins un grand poëte, le plus grand peut-être de notre temps. Sa forme railleuse cachait des trésors de sensibilité. Il eut le double baptême du génie et de la souffrance.

Mendelssohn se borne à remarquer que le courrier du gouvernement qui fait un service régulier, a besoin d'être constamment protégé par une escorte militaire qu'on double la nuit. Plusieurs fois il se vit confisquer des manuscrits et des lettres contenant de la musi-

que, parce que la police y voulut voir une correspondance secrète, une écriture en chiffres !

La première œuvre musicale que Mendelssohn entendit à Rome fut une œuvre allemande, *la Mort de Jésus*, de Charles Graun (1701-1769), musicien dont les compositions théâtrales sont oubliées aujourd'hui, mais qui a laissé de bons morceaux de musique sacrée, notamment cette *Mort de Jésus*, qui lui assure une place honorable dans l'histoire de l'art. Le premier soin de notre jeune compositeur fut de s'installer d'une manière confortable et de s'entourer d'excellentes relations. Une jolie chambre sur la place d'Espagne, un bon piano, des partitions, des livres ! Le sentiment de la vie déborde en lui : « Je me sens heureux et dispos... Lorsque, le matin, de bonne heure, en entrant dans ma chambre, j'aperçois mon déjeuner qu'un soleil éclatant dore de ses rayons, j'éprouve un sentiment de bien-être inouï. » — Voyez-vous, le sybarite ! Rien ne manque à son bonheur : la fille de son hôte possède une magnifique voix de contralto; il pourra lui faire essayer les nombreux lieder qu'il se propose de composer. A l'étage supérieur loge un capitaine prussien avec lequel il pourra causer de la patrie absente; s'il veut parcourir Rome après son travail, il aura pour guides les peintres Bendemann et Hubner, le sculpteur Schadow, l'illustre savant et diplomate Bunsen. Un vieil abbé mélomane, le plus excellent des hommes, l'abbé Santini, met à sa disposition les trésors d'une immense bibliothèque; tous les musées lui sont ouverts.

Il parcourt Rome, le *Voyage* de Goëthe à la main ; il remarque avec plaisir que Goëthe est arrivé le même jour que lui ; qu'une fois arrivé à Rome, il s'est senti, comme lui, calme et dans des dispositions d'esprit tranquilles; qu'il a éprouvé les mêmes impressions; que, comme lui, il a admiré Titien entre tous les peintres, au point de le préférer presque à Raphaël. Notons cependant un point capital par lequel ils diffèrent : Goëthe, au sein de ce calme puissant, de ce tranquille bien-être qu'il rencontre en Italie, oublie complétement l'Allemagne: « Que je suis heureux, dit-il, dans les *Élégies romaines*, lorsque je pense au temps où, dans le nord, un jour grisâtre m'enveloppait, où le ciel, trouble et lourd, s'appesantissait sur ma nuque.

Le monde gisait là sans couleur et sans formes... Maintenant l'éclat du pur éther inonde mon front. Phébus, le dieu, évoque formes et couleurs. La nuit resplendit, étoilée, résonne de molles chansons et la lune m'éclaire, plus vive que le jour du nord. » — Les œuvres composées par Goëthe en Italie, sont antiques par la forme. Il se transformait suivant les milieux où il se trouvait. Mendelssohn ne dépouille pas le vieil homme. A Florence, il regrettait les sapins du nord. A Rome, il joue gravement aux abbés romains des fugues de Sébastien Bach, et leur explique comme quoi il serait possible d'exécuter *la Passion*. Il dit à sa sœur : « Je t'envoie, ma chère Fanny, pour le jour de ta naissance, une composition que je viens d'achever. C'est un psaume pour chœur et orchestre. Maintenant, je vais terminer une ouverture qui est sur le métier depuis longtemps ; puis, si Dieu me prête vie, j'aborderai une symphonie. Je projette aussi le plan d'un concerto de piano que je réserve pour le public de Paris. » L'ouverture à laquelle il fait allusion est l'ouverture des *Hébrides* ou de la *Grotte de Fingal*, conçue en Écosse ; la symphonie était la symphonie en *la*, celle dont le finale est cette vive saltarelle, seul morceau de Mendelssohn où l'on trouve un souvenir local, un écho napolitain enfoui sous les formules de l'art allemand.

Mendelssohn, au milieu des pompes de l'art catholique, met en musique, pour la semaine sainte, quelques-uns des psaumes de Luther. Il veut cependant envoyer, sans se faire connaître, à deux nonnes françaises dont il a remarqué les voix, un morceau de musique religieuse. « L'idée d'entendre chanter par deux pieuses catholiques la composition d'un barbare *Tedesco* me fait sourire. »

En religion, du reste, Mendelssohn, élevé dans les traditions de son aïeul, montre une grande tolérance. Il reconnaît ce qu'il y a d'imposant dans les cérémonies du culte catholique. Il y a dans ses lettres un passage presque ému sur Saint-Pierre de Rome, qu'il trouve au-dessus de toute description. Il est plein d'indulgence pour la « séquelle monacale et ecclésiastique » qui couvre la Péninsule. Il trouve qu'elle *fait bien dans le paysage*. « De Castel-Gondolfo à Albano, on longe la mer sous une belle et ombreuse allée de chênes toujours verts. Il y a là des moines de toute espèce qui animent la

contrée. Près de la ville, deux moines mendiants allaient à la promenade et nous rencontrâmes ensuite toute une troupe de jeunes jésuites. Là un jeune et élégant ecclésiastique était couché à l'ombre d'une touffe d'arbres; deux autres se tenaient dans les bois à quelque distance et, fusil en main, guettaient les oiseaux. Plus loin se trouve un couvent autour duquel sont rangées une masse de petites chapelles. Ce couvent, à première vue, semblait abandonné; mais il en sortit bientôt un gros capucin lourd et crasseux, tout chargé d'énormes bouquets de fleurs. Il les déposa à la ronde devant les images des saints... Deux vieux prélats se livraient, plus loin, à une conversation des plus animées. — A Albano, nous trouvâmes, au milieu d'un groupe de jeunes filles avec leurs cruches sur la tête, un moine de la Passion qui retournait à Monte-Cavo. Il était noir comme charbon, et c'était un spectacle étrange que de voir ce personnage sombre et muet mêlé à cette foule bruyante d'où s'échappaient mille cris divers. Les moines ont pris possession de tout ce magnifique pays, et répandent une teinte singulièrement mélancolique sur ce tableau si animé, si vivant, si éternellement gai que présente ici la nature. Il semble qu'en présence de ces riants paysages, les hommes aient besoin d'un repoussoir! » — Le tableau n'est-il pas charmant et d'une finesse pénétrante!

Mendelssohn, du reste, se révèle dans ses lettres comme un écrivain de premier ordre; il juge d'autant mieux les choses qu'il les juge de sangfroid. Ses descriptions sont pleines d'intérêt, surtout par leur exactitude. Ce n'est pas un Allemand ordinaire que Mendelssohn. Il n'a aucune tendance au mysticisme; l'extase lui est inconnue. Si un tableau de Titien lui inspire quelque sentiment de vague rêverie, ce n'est que momentanément; il revient vite à la réalité; il poursuit son chemin, observant, jugeant, racontant. Cette maturité d'esprit est d'autant plus singulière que l'artiste a vingt ans, l'âge des illusions, des émotions vives, des grands enthousiasmes. Rien n'est plus curieux que la façon dont il parle de la mort du Souverain-Pontife: « Le pape est mourant ou déjà mort. Nous allons bientôt en avoir un nouveau, disent les Italiens avec une parfaite indifférence; et, comme sa mort ne nuit en rien au carnaval; comme les cérémo-

nies de l'Église avec leurs pompes, leurs processions et leur belle musique ne discontinuent pas; comme enfin il y a, en plus, d'autres solennités, telles que les messes de *Requiem*, l'exposition du corps à Saint-Pierre, la mort du pape leur va très-bien, pourvu qu'elle n'arrive pas en février. »

Mendelssohn juge sévèrement les Italiens ; à ses yeux, ils sont devenus complétement étrangers à tout sentiment artistique : « Les concerts se donnent au piano; il n'y a pas d'orchestres, et dernièrement, comme on voulait essayer d'exécuter *la Création*, d'Haydn, les instrumentistes déclarèrent que c'était impossible à jouer. Quant aux instruments à vent, ils jouent d'une façon dont on n'a pas d'idée en Allemagne. Pour les autres arts, c'est pis encore : lorsqu'on voit une partie des loges de Raphaël grattées pour faire place à des inscriptions au crayon; quand tout le commencement des arabesques est détruit parce que des Italiens y ont gravé avec des couteaux leurs pitoyables noms; quand, devant le *Jugement dernier*, de Michel-Ange, on élève un autel si grand qu'il cache une partie du tableau; quand on voit les stalles de la villa *Madame* dont les murs sont ornés de fresques peintes par Jules Romain, servir d'étables et de magasins à fourrage, c'est quelque chose de pire encore que de mauvais orchestres. Ce peuple est profondément démoralisé. Il a une religion à laquelle il ne croit pas, un pape et des supérieurs dont il se rit, un passé qu'il ne comprend plus ; est-il donc étonnant que l'art ne le touche plus puisqu'il est indifférent à toutes les choses les plus sérieuses... Par bonheur, la nature, l'air tiède de décembre, la ligne gracieuse des monts d'Albano qui s'abaissent doucement jusqu'à la mer, tout cela n'a pas changé. Les Italiens ne peuvent graver, sur ce divin tableau, leurs noms et leurs inscriptions plus ou moins ingénieuses. »

Mendelssohn revient souvent sur cette décadence de l'art italien : « Il ne faut pas songer à faire exécuter quelque chose ici : tout manque, les musiciens et le sens musical. En fait de chanteurs, il n'y a plus que des caricatures. J'ai compris clairement que j'étais en présence d'un mal sans remède, tant qu'il y aura ici un ciel si bleu et des hivers si doux. Les Suisses aussi sont incapables de peindre de

beaux paysages parce qu'ils en ont tous les jours sous les yeux. Les Allemands, dit Spontini, traitent la musique comme une affaire d'État; pour moi, j'en accepte l'augure et je reste fidèle à notre drapeau; il est assez honorable. » Et il se remet avec ardeur à la composition; il termine enfin son ouverture des *Hébrides*. Il écrit une quantité de lieder et de chants religieux; il dessine à l'encre de Chine. Ce qu'il fuit avant tout à Rome ce sont les Italiens et la musique italienne. Il recherche les étrangers; il se lie étroitement avec le grand sculpteur Thorwaldsen, avec la famille Vernet, avec Léopold Robert; il se met en relation avec les peintres allemands : Koch, Cornélius, Owerbeeck, dont il visite les ateliers. Citons textuellement la lettre charmante où il parle des Vernet : « Avant-hier, j'allai pour la première fois, en petit comité, chez Horace Vernet, et il fallut m'y faire entendre. Il m'avait dit à l'avance que *Don Juan* était sa musique de prédilection. Cette confidence m'avait plu beaucoup et m'avait donné la mesure de son âme. J'improvisai donc sur des motifs de *Don Juan*. Il fut ravi et notre connaissance se trouva aussitôt plus intime. Quelques instants après, il s'approcha tout à coup de moi et me dit à l'oreille : — Il faut que nous fassions un échange; moi aussi je sais improviser... J'ai là une toile tendue, j'y veux peindre votre portrait que vous conserverez en souvenir de cette journée. Vous la roulerez et l'enverrez à vos parents. — Je consentis de très-grand cœur. Le soir, on dansa et vous auriez pu voir Louise Vernet danser avec son père la saltarelle... Lorsqu'elle fut obligée de s'arrêter, elle prit le grand tambourin. J'aurais voulu en ce moment être peintre. J'aurais fait, je vous assure, un superbe tableau. Sa mère est la plus charmante femme du monde, et, ce soir, son grand-père, Carle Vernet, dansa une contredanse avec tant de légèreté, qu'on ne regrettait qu'une chose, c'est qu'il eût 72 ans. Il fatigue chaque jour deux chevaux; il peint, dessine, et, le soir, va en société. »

C'est en ce moment que Mendelssohn reçoit la nouvelle d'une grave maladie de Goëthe. « Je ne saurais vous dire l'effet que m'a produit cette nouvelle. S'il meurt, l'Allemagne artiste va prendre une autre face; je n'ai jamais songé à l'Allemagne sans être fier que

Goëthe y vécût. Ce qui vient après lui paraît généralement si faible, si malingre, que cela inquiète et désole. » — Cette indisposition du grand poëte fut peu de chose. L'heure n'était pas venue où il devait disparaître du monde.

Le 8 février 1831, on couronna un nouveau pape. Grandes fêtes auxquelles assiste notre musicien et qu'il décrit avec beaucoup de verve. Mais à quoi songe-t-il au milieu de toutes ces pompes et de toutes ces magnificences? Il songe à la première nuit de *Sainte Waldpürge*, de Goëthe, qu'il veut mettre en musique. Pendant qu'aux balcons, les masques joyeux lancent des *confetti*, il rêve aux cris des hibous, au bruit que font les veilleurs armés de fourches et de manches à balais, au vacarme des sorcières, aux druides, aux sacrificateurs! Les lettres écrites de Rome en mars 1831 sont pleines d'humour. Rien de plaisant comme les passages où il raconte les frayeurs des peintres allemands au bruit de l'insurrection des Romagnes. L'exécution d'un psaume de Marcello par les artistes de la chapelle papale est un petit tableau de genre d'un comique achevé. Écoutez l'appréciation du cardinal Albani sur la musique de Meyerbeer : « Tout cela, voyez-vous, dit le prince de l'Église qui, lui aussi, se pique de composer, tout cela est si artificiel, si pauvre en mélodie, qu'on s'aperçoit tout de suite que c'est l'œuvre d'un Allemand ; car, mon ami, les Allemands ne se doutent pas du tout de ce que c'est que la mélodie. — ... Oui! lui dis-je. — Dans mes partitions, poursuivit Son Éminence, tout chante, non-seulement les voix humaines, mais le premier violon chante, le second violon chante, et ainsi de suite jusqu'aux cornets et même à la contrebasse. »

Mendelssohn se fait montrer, à la promenade, toute la famille Buonaparte, et il déclare « qu'il en a eu bien vite assez. » Il trouve Mizckiewicz ennuyeux. Il est cruel pour un musicien français de grande valeur qui, pour s'être trompé quelquefois, n'en est pas moins une des grandes figures de l'art. « *** est une vraie caricature, sans l'ombre de talent, cherchant à tâtons dans les ténèbres et se croyant le créateur d'un monde nouveau. Avec cela, il écrit les choses les plus détestables et ne parle, ne rêve que de Beethoven, Schiller et Goëthe. Il est, de plus, d'une vanité incommensurable, et traite Mo-

zart et Haydn avec un superbe dédain; de sorte que son enthousiasme m'est très-suspect. » — Paroles amères et injustes qui contrastent avec l'appréciation chaleureuse que fait Berlioz de la personne et des œuvres de Mendelssohn dans son *Voyage musical en Allemagne*. Mendelssohn fut aussi injuste pour Meyerbeer, dont il méconnut le génie.

Il réserve toute son admiration pour les Vernet. Il a sur eux un mot charmant : « En entendant le vieux Carle Vernet parler de son père Joseph, on éprouve du respect pour ces gens-là, et je prétends, moi, qu'ils sont nobles. »

Dans une longue lettre à son professeur Zelter, Mendelssohn s'étend beaucoup sur la musique pontificale pendant la semaine sainte. Cette appréciation toute technique n'offre pas un très-grand intérêt. Nous préférons l'épître dans laquelle il décrit, à ses sœurs, les cérémonies et l'effet qu'elles ont produit sur lui. Il est certain que l'artiste a été un instant remué par les pompes du culte, et, à cet égard, il lui échappe une phrase qui atteste sa parfaite tolérance : « Ce serait un malheureux être que celui sur lequel le recueillement et le respect d'une grande réunion d'hommes ne produiraient pas un effet communicatif, lors même que ces hommes adoreraient le veau d'or, et celui-là seul peut briser l'idole qui a quelque chose de mieux à mettre à la place. » — Cette émotion ne fut cependant que passagère; elle n'eut pas la durée et l'intensité que semble lui assigner M. Scudo. A part le *Miserere* d'Allegri, Mendelssohn trouve que toute la musique que l'on exécute à Rome est détestable. Il découvre bien vite le côté grotesque des cérémonies : « Le samedi matin, des païens, des juifs, des mahométans, tous représentés par un petit enfant qui piaillait, furent baptisés à Saint-Jean de Latran; après quoi de jeunes séminaristes reçurent les ordres mineurs. Le dimanche, le pape officia au Quirinal. Il donna sa bénédiction au peuple et tout fut fini. »

Mendelssohn était las de Rome et des Romains. Le lendemain il partait pour Naples : « J'ai mon passeport; ma voiture est commandée et je m'en vais au-devant du printemps. »

VI

Mendelssohn écrit à sa sœur Rebecca et lui raconte son voyage de Rome à Naples. La vue de cet admirable pays lui inspire toujours le même sentiment, sentiment de calme et d'apaisement : « Vous ne sauriez vous imaginer combien on se sent heureux au milieu de cette riche et puissante nature. » — Les descriptions de Mendelssohn sont simples, naturelles, exactes ; les saillies qui, de temps en temps, lui échappent, montrent que le Germain ne dépouille jamais l'écorce originaire ; il voit étinceler comme de l'or au milieu du feuillage : « Ce sont des gibernes et des sabres. Le roi passe une revue à Sainte-Agathe, et, des deux côtés de la route, défilent des soldats que je trouve doublement bien, d'abord parce qu'ils ressemblent aux soldats prussiens, ensuite parce que je n'ai vu depuis longtemps que des soldats du pape. » — Et l'on dit que le chauvinisme est le privilége des Français !

En arrivant à Naples, notre compositeur est pris de paresse : « Tout ce que je vois m'invite au *far niente* de corps et d'esprit, et le seul exemple de tant de milliers d'hommes vous pousse irrésistiblement à les imiter. Il se plaît à visiter les environs de Naples, les bords de la mer. La vue des îles Procida, Ischia, Capri évoque en lui les souvenirs classiques de l'antiquité. Il décoche, en passant, un trait au peuple napolitain : « Ce que je n'aurais jamais imaginé, c'est la superstition profonde et la mauvaise foi de ce peuple essentiellement trompeur. »

La vue de Pompeï lui inspire une belle page : « Hier, nous avons été à Pompeï ; cela ressemble moitié au théâtre d'un incendie, moitié à une habitation qu'on vient de quitter. Pompeï m'a fait l'impression la plus triste que j'aie éprouvée jusqu'ici en Italie. Il semble que les habitants viennent de partir. Cependant, d'un autre côté, presque tout vous indique une autre religion, une autre vie. Et maintenant,

Français et Anglais vont et viennent sur ces ruines, grimpant partout d'un air insouciant et prenant même des croquis. C'est toujours la vieille tragédie du passé et du présent que je retrouve à chaque pas dans la vie. » Il voit Pestum, la grotte bleue de Capri, dont il fait une charmante description; Procida, dont les femmes s'habillent à la grecque. Il a sans cesse à la main les œuvres de Goëthe : « Je m'intéresse aux pièces qu'il a écrites à Naples, comme *Alexis et Dora*, *Dieu te bénisse, jeune femme ;* je crois reconnaître les lieux où elles lui furent inspirées... Je n'ai pas besoin de parler de la chanson de *Mignon*. N'est-ce pas quelque chose d'insensé que Goëthe et Thornwaldsen étant encore vivants et Beethoven n'ayant cessé de vivre que depuis peu d'années, on soutienne que l'art allemand est mort ! » — Suit une tirade contre le prétendu art italien : « La nature, le beau ciel bleu, les ruines, c'est là seulement que réside l'art en Italie, et il y résidera tant que le Vésuve sera debout, tant que dureront la mer, les arbres et cet air si doux. Quant à la musique, elle n'est plus; il n'y a plus d'orchestre; les chanteurs sont détestables. Il fut un temps où tout Italien était musicien en venant au monde. Ce temps est passé : les Italiens modernes traitent la musique comme un objet de mode quelconque, avec froideur et indifférence. Donizetti bâcle un opéra en dix jours. Les peintres font des tableaux d'un mauvais goût incroyable; les architectes construisent des édifices absurdes. »

Les premières lettres de Naples sont charmantes. Il est à remarquer que chez Mendelssohn la première impression est toujours assez vive; puis elle se refroidit. Naples ne tarde pas à paraître insipide à notre jeune compositeur : « Ce climat est parfait pour un grand seigneur qui se lève tard, ne va qu'en voiture, fait la sieste et se rend le soir au théâtre, où il ne trouve aucune occasion de penser, mais des visites à faire et à recevoir. Ce climat est également très-convenable pour un individu en chemise qui, bras et jambes nus, n'a pas besoin, non plus, de se mouvoir, mendie quelques *grani* s'il n'a pas de quoi manger, fait la sieste sur le pavé, dort le soir où il se trouve. Il ne vaut rien pour les hommes du nord. « Les hommes « du nord, dit Goëthe, veulent toujours faire quelque chose, pour-

« suivre un but. » Un Italien me conseillait de ne pas tant penser, attendu qu'on n'y gagne que des maux de tête. » — Mendelssohn en arrive à regretter Londres, « ce taudis enfumé, » qui est encore, malgré tout, son séjour de prédilection.

VII

Il remonte vers le nord; il traverse Rome, non sans un certain plaisir. Le 25 juin 1831, il entre à Florence après des tribulations qu'il raconte de la manière la plus amusante. Son voiturier est un véritable tyran qui le rançonne, le fait mourir de faim, le fait brûler par le soleil; il y a dans l'intérieur trois jésuites, dans le coupé une Vénitienne hors d'âge. S'il veut échapper à cette dernière, il lui faut, dans l'intérieur, entendre l'éloge de Charles X. On lui explique que l'Arioste aurait dû être brûlé comme dangereux et immoral. L'essieu rompt; il faut neuf heures pour le réparer. Enfin, après mille déboires, on touche au terme du voyage. Mendelssohn court, sans désemparer, au Musée, et là, en présence de tant de merveilles, il sent un indicible bonheur. L'enthousiasme du musicien pour la sculpture et la peinture ne se dément jamais. « Jamais, dit-il, je n'ai senti aussi vivement le bonheur que l'on peut goûter dans une grande collection de chefs-d'œuvre. » — Il passe de longues heures à la Tribune, et les réflexions qu'il fait sont belles et profondes :

« Tandis que je pensais à tous ces hommes disparus déjà depuis si longtemps, et dont la pensée tout entière est encore là devant nous, j'entrai par hasard dans les salles où se trouvent les portraits des grands peintres. Je ne les avais envisagés précédemment que comme de précieuses raretés; car il y a plus de trois cents de ces portraits faits presque tous par les peintres eux-mêmes, de sorte qu'on voit en même temps l'homme et son œuvre. Mais aujourd'hui ils se sont révélés à moi sous un aspect nouveau. J'ai été frappé de la ressemblance qu'il y a entre eux et leurs ouvrages, et je suis convaincu que chacun, en se peignant lui-même, s'est reproduit tel

qu'il était. On fait là leur connaissance personnelle, et cela vous explique beaucoup de choses. Le portrait de Raphaël est peut-être le plus touchant de ceux que j'ai vus de lui jusqu'ici. Au milieu d'une grande et riche paroi couverte de portraits du haut en bas, il y en a un plus petit, tout seul, sans rien de particulier qui le distingue, et pourtant il attire de suite vos regards : c'est Raphaël. Jeune, pâle et l'air très-souffrant, sa physionomie annonce une telle aspiration au progrès, il y a dans sa bouche et son regard une telle expression de désir et de langueur, qu'il semble qu'on plonge dans son âme. Sur cette figure blême, ardente et triste, dans ces yeux noirs et profonds, sur cette bouche douloureusement contractée, on lit qu'il ne peut pas encore exprimer tout ce qu'il voit, tout ce qu'il sent ; que le sentiment de cette impuissance le force à marcher sans cesse en avant, et qu'il mourra jeune. Cela vous donne presque le frisson ; et puis, comme contraste, il vous faudrait voir, au-dessus de lui, cet affreux Michel-Ange à la physionomie méchante et brutale, cet homme d'une énergie sauvage, nerveux, musculeux, plein de vigueur et de santé ; et, de l'autre côté, Léonard de Vinci, tête grasse, calme et puissante comme celle d'un lion. C'est splendide ! J'allai ensuite contempler la Niobé ; puis je rentrai de nouveau à la Tribune. Je sortis enfin en traversant les corridors où les empereurs romains, avec leurs mines d'illustres coquins, semblent toiser les passants, et, devant la porte, je dis aux Médicis un dernier adieu. »

VIII

Mendelssohn entre à Milan en lisant alternativement *la Jérusalem délivrée* et *le Tasse* de Goëthe. Les principaux passages du poëte italien lui rappellent sans cesse les vers que lui prête le poëte allemand. Ils sont, comme ceux du drame, délicats, rêveurs, et leur harmonie fait du bien à son âme. Il apprend qu'à Milan habitent le général Ertmann et sa femme, célèbre pianiste que connut Beetho-

ven et à laquelle cet artiste avait dédié sa grande sonate en *la majeur*. « Mme Ertmann me reçut de la façon la plus gracieuse, se montra fort aimable et me joua presque aussitôt la sonate en *ut dièze mineur* de Beethoven; puis celle en *ré mineur*.... Quelquefois, lorsque, entraînée par l'ardeur de son jeu, elle trouvait que les notes de son instrument ne rendaient pas suffisamment la pensée du maître, elle s'accompagnait de la voix, de cette voix dans laquelle son âme passait tout entière. Pendant les repos, le général raconte sur Beethoven les plus jolies anecdotes. Un soir que Mme Ertmann faisait de la musique, Beethoven, qui l'écoutait très-attentivement, se servit des mouchettes en guise de cure-dents. »

Dans la maison du général, Mendelssohn fait la connaissance du fils de Mozart : « Il doit ressembler à son père comme nature, car il lui échappe souvent de ces expressions simples et naïves qui sont si touchantes dans les lettres de son père... Il est musicien dans l'âme *quoique fonctionnaire*, et défend avec un soin jaloux la gloire et la réputation de son père. Il me demanda de lui jouer l'ouverture de *Don Juan*, celle de *la Flûte enchantée*, et prit, à les entendre, un plaisir d'enfant. J'ai enfin terminé *la Nuit de Sainte-Waldpurge*, et Mozart est le seul qui la connaisse jusqu'à présent. »

Mendelssohn, en quittant Milan, visite les îles Borromées ; un batelier lui demande « s'il sait ce que c'est qu'un instrument à vent.— Je répondis que oui en toute sécurité de conscience. Tandis que je me promenais dans l'Isola Madre, un Italien me dit : « Voilà un en-
« droit où il faudrait venir avec celle qu'on aime pour y jouir de la
« nature. — Ah ! oui, lui répondis-je en poussant un tendre soupir.
« — Aussi, reprit mon Italien, je me suis séparé de ma femme de-
« puis environ dix ans; je lui ai monté, à Venise, un petit commerce
« de tabac, et maintenant je vis ici à ma guise. Vous devriez faire
« comme moi. »

« Le vieux batelier qui nous passa nous dit qu'il avait aussi conduit sur le lac le général Bonaparte, et il nous raconta plusieurs histoires sur lui et sur Murat. Murat, disait-il, était un drôle d'homme. — Je ne sais pourquoi, mais ces petites anecdotes me font mieux voir l'homme que beaucoup de livres d'histoire. »

Avec les lettres de Milan finit le voyage d'Italie. A la fin de juillet 1831, Mendelssohn est en Suisse.

IX

Mendelssohn reste deux mois en Suisse. Ses lettres changent ici de caractère. Les lettres d'Italie sont froides, posées; celles de Suisse sont vives, enjouées, scintillantes. En Italie, en présence de la mer, sous un beau ciel toujours bleu, sous un climat délicieux, il éprouve un sentiment de bien-être physique, et c'est tout. Son âme est peu émue; son esprit reste calme et libre; et puis il n'aime pas les Italiens; il méprise même un peuple qu'il déclare déchu, démoralisé, étranger à tout sentiment artistique. Pendant tout son séjour en Italie, nous le voyons faire sa société d'Allemands, lire Goethe avec délices, n'observer les hommes et les choses qu'à travers les idées de Goethe, ne composer que de la musique allemande; puis enfin la lassitude arrive.

La bonne humeur le reprend, au fur et à mesure qu'il remonte vers le nord. A-t-il franchi les Alpes? foule-t-il le sol presque allemand de la Suisse? c'est presque une délivrance: on ne reconnaît plus le froid Mendelssohn dans les lettres de Suisse; l'ex-sybarite se décide à voyager à pied, le sac au dos, le bâton à la main. Il éprouve des joies qu'il n'a jamais goûtées. Il subit un effroyable orage, et quand il arrive à son auberge, mouillé, crotté, méconnaissable, il avoue naïvement qu'il se sent parfaitement heureux. Il s'enthousiasme enfin en présence de la nature; il escalade les monts; il boit, danse et chante avec les villageois. Il lit Schiller, il veut mettre *Guillaume Tell* en musique. Son cœur a besoin de s'épancher : partout où il rencontre un orgue, il improvise, il émerveille ces braves gens. Il dessine les sites magnifiques qu'il a sous les yeux; il reproche à Goethe de n'avoir conçu, en Suisse, que des poésies faibles, des lettres plus faibles encore. Il trouve tous les hommes bons et

honnêtes. « Lorsqu'on revient d'Italie, on se sent ému jusqu'aux larmes en voyant que l'honnêteté trouve encore ici un refuge, et qu'elle n'a pas entièrement disparu de ce monde. On est heureux de n'y plus rencontrer de mendiants, d'employés bourrus, bref d'y trouver tout le contraire de ce qu'on voit ailleurs parmi les hommes. » Ses chers Anglais, qu'il recherchait et trouvait charmants en Italie, il les trouve ridicules en Suisse : « Ils semblent être de bois; depuis deux jours que je suis le même chemin qu'eux, je ne les ai pas entendus dire une seule parole, si ce n'est pour se plaindre qu'il n'y ait pas de cheminées ni sur la Grimsel ni ici ; quant aux montagnes qui s'y trouvent, ils n'en ont pas soufflé un mot; tout se passe à gourmander le guide qui se moque d'eux, à se quereller avec les aubergistes et à bayer de compagnie. Tout ce qui les entoure leur paraît commun, parce que tout est commun en eux. »

Le cœur même, le cœur de notre bel indifférent se fond un beau jour, et je soupçonne fort la belle Pauline, cette villageoise à laquelle il consacre une longue et charmante lettre, d'avoir fait une douce impression sur lui : « Jamais je n'oublierai mon voyage avec Pauline ; c'est une des plus jolies filles que j'aie rencontrées de ma vie, et, avec cela, brillante de santé, pleine de sens et d'esprit naturel. »

Bienfaisante influence d'un pays et d'un peuple libre ! Voilà que notre égoïste se préoccupe de politique : il se plaint de ne pas avoir de nouvelles de l'héroïque et malheureuse Pologne; il trouve que *la Parisienne* est indigne d'un peuple qui se réveille à la liberté : « Il lui faut des accents plus mâles; *la Marseillaise* était un chant plein d'un enthousiasme vrai; *la Parisienne* est une misérable copie triviale. » Et à cette occasion il lance à l'auteur des invectives parfaitement injustes.

Ce n'est évidemment plus le même Mendelssohn, et c'est celui que nous préférons. Il semble que son caractère se soit légèrement modifié : un peu satisfait de lui-même en Italie, il devient modeste en présence de cette nature grandiose qui l'écrase. En quittant l'Italie il écrit à son ami Devrient : « Tu me fais des reproches parce que, ayant déjà 22 ans, je ne suis pas encore célèbre; je n'ai à cela qu'une

chose à répondre : c'est que si Dieu avait voulu que je fusse célèbre à 22 ans, il est probable que je le serais déjà. Mais moi je n'y puis rien, car je n'écris pas plus pour devenir célèbre que pour devenir un maître de chapelle. Si l'un et l'autre voulaient m'arriver, ce serait très-bien; mais tant que je n'en serai pas précisément réduit à avoir faim, mon devoir est d'écrire ce que je sens et comme je sens, m'en remettant, pour l'effet que cela pourra produire, à celui qui veille à bien d'autres et plus grandes choses. Mon unique et incessante préoccupation, c'est d'exprimer sincèrement, dans mes compositions, les sentiments de mon cœur, sans m'inquiéter de rien autre, et lorsque j'ai écrit un morceau en m'abandonnant à l'inspiration, je crois avoir fait mon devoir ; que cela me rapporte ensuite de la réputation, de l'honneur, des décorations et des tabatières, je n'ai pas à m'en occuper; mais si tu penses que j'aie négligé quelque chose pour perfectionner mes compositions en me perfectionnant moi-même, dis-moi d'une façon nette et catégorique ce que c'est et en quoi cela consiste. Ce serait assurément un reproche grave. Tu veux que je n'écrive que des opéras... A cela je réponds : Mets-moi dans les mains un texte convenable. Car écrire un opéra, c'est mon désir de tous les jours. Si tu connais un homme capable de me faire un livret, indique-le moi pour l'amour de Dieu ; je ne cherche pas autre chose. » — Composer un opéra! tel était, en effet, l'ardent désir de Mendelssohn; mais il ne devait jamais y arriver : le bon *libretto*, cet oiseau rare, lui fit obstinément défaut... et, peut-être, son génie se prêtait-il peu à ce genre de composition, où ses essais ne furent qu'honorables.

Je trouve ce charmant passage dans une lettre de Suisse du 10 août : « J'ai sur le chantier un certain nombre de morceaux. Malheureusement je suis complétement incapable de juger mes productions nouvelles. Je ne sais pas si elles sont bonnes ou mauvaises. Cela tient à ce que, depuis un an, toutes les personnes à qui j'ai joué quelque chose de moi m'ont dit tout simplement que c'était admirable, et ce n'est pas là-dessus que l'on peut asseoir un jugement. Je voudrais trouver quelqu'un qui me critiquât raisonnablement, ou, ce qui serait encore mieux, qui me donnât des éloges raisonnés. Je

ne serais pas alors sans cesse à me censurer et à me défier de moi-même. Il faut pourtant bien, en attendant, continuer à écrire. »

A mesure que Mendelssohn s'éloigne d'Italie, son amour exclusif pour l'art allemand se réveille. En lisant Schiller, il s'écrie : « Il n'y a tout de même aucun art comparable à notre art allemand. » — Dans une lettre à Taubert il épanche ses rancunes contre les Italiens. Il est ravi de trouver en Taubert un musicien sérieux et sincère. « Vous ne sauriez croire combien j'en suis heureux, moi qui reviens d'un pays où la musique ne vit plus parmi les hommes. Je croyais ce triste résultat impossible en Italie au milieu de cette riche et luxuriante nature. Cette cruelle désillusion a failli me rendre hypocondre, car je ne trouvais aucun plaisir à entendre toutes les bouffonneries des compositeurs italiens, et cependant je voyais une masse de gens sérieux, de bourgeois bien posés y donner leur assentiment. »

Mendelssohn quitte la Suisse; il arrive à Munich, la tête pleine de souvenirs, ses cartons pleins de beaux dessins de la Suisse et de magnifiques compositions musicales. Il peut enfin se faire entendre : il a à sa disposition des amis dévoués, un excellent orchestre; il est précédé d'une immense réputation. Il donne un concert qui réunit onze cents auditeurs. Son concerto en *sol mineur*, sa symphonie en *ut mineur*, *le Songe d'une Nuit d'été* obtiennent un succès étourdissant. Lui-même est applaudi avec frénésie comme exécutant de premier ordre. Ce beau voyage se termine par le plus beau triomphe que l'artiste puisse rêver. Il ne lui reste plus qu'à venir à Paris, cette autre « *moderne Athènes* », chercher le baptême définitif de la célébrité.

X

Les lettres écrites de Paris sont intéressantes parce qu'elles contiennent une foule de renseignements sur les hommes et les choses du temps. Le sentiment qui domine Mendelssohn est celui d'une

immense curiosité. La chambre des pairs, la chambre des députés, les théâtres, les concerts, les artistes, les hommes politiques, les poëtes, il voudrait tout voir, tout connaître, et, sur chaque chose et chaque homme, il porte un jugement du plus pur germanisme. Au milieu de cette effervescence, il poursuit toujours sa chimère : il voudrait un livret d'opéra...... Mais où en trouver un? Les textes français lui semblent absurdes. « J'ai été mécontent du sujet de *la Muette*, une muette que l'on séduit; de *Guillaume Tell*, qui est fait d'une manière artistement ennuyeuse. Quand, dans *Robert le Diable*, les religieuses viennent, l'une après l'autre, essayer de séduire le héros, jusqu'à ce qu'enfin l'abbesse y réussisse; quand le héros, grâce à un pouvoir magique, pénètre dans la chambre où est couchée celle qu'il aime, et la jette à terre en formant avec elle un groupe que le public applaudit; quand elle chante un air où elle lui demande grâce; quand, dans un autre opéra (1), une jeune fille se déshabille en chantant une chanson dans laquelle elle dit que, le lendemain, à la même heure, elle sera mariée, tout cela fait de l'effet, *mais je n'ai pas de musique pour de pareilles choses, parce que cela est vulgaire, et si notre époque veut absolument des effets de ce genre, eh bien! j'écrirai de la musique religieuse.* » Ce dernier passage est extrêmement remarquable, et nous verrons par la suite combien il explique tout Mendelssohn.

La politique l'assourdit; il remarque que beaucoup de gens se lamentent parce qu'ils ont perdu leur place; que beaucoup se réjouissent parce qu'ils en ont attrapé une; que M. Mauguin a un grand nez, et que, dans la rue, on chante des chansons politiques avec accompagnement de guitare. Telle est sa manière d'envisager la Révolution de 1830. Il se présente chez Henri Herz; il voit sur la maison : *Manufacture de pianos de Henri Herz. — Marchande de modes et de nouveautés.* « C'étaient deux enseignes différentes; j'avais cru tout d'abord qu'elles ne faisaient qu'un. Tous les pianos de Herz portent : *Médaille d'or, Exposition de* 1827. Cela m'imposa. De là j'allai chez Érard; tous les instruments portaient : *Médaille d'or,*

(1) *Fra Diavolo.*

Exposition de 1827. Je rentrai chez moi ; j'ouvris mon piano de Pleyel ; j'y vis : *Médaille d'or, Exposition de* 1827. C'est quelque chose comme notre titre de conseiller aulique. On dit que la Chambre doit discuter prochainement la proposition suivante : Tous les Français du sexe masculin ont, dès leur naissance, le droit de porter l'ordre de la Légion d'honneur. On ne rencontre presque personne sur la rue qui n'ait un ruban à sa boutonnière. » — Remarquez, je vous prie, que nous n'étions alors qu'en 1831 !

Mendelssohn retrouve à Paris la famille de Mme Bigot, l'artiste qui lui avait donné des leçons en 1816 ; il voit F. Hiller, le peintre Gérard ; il va souvent chez Baillot, dont il admire le talent. On joue, chez Baillot, son quatuor en *mi bémol*. Il exécute, avec le maître, des sonates de Bach ; il fait connaissance avec Bertin de Vaux, Girod de l'Ain, Dupont de l'Eure, Tracy, Sacy, Passy ; il entend Dupin faire des calembourgs ; il résiste à l'appel des saint-simoniens, qui veulent l'attirer dans leurs rangs : « P... m'a adressé un appel qu'il adresse à tout le monde ; il y fait sa profession de foi et invite chacun à donner aux saint-simoniens une part de sa fortune ; il engage les artistes à consacrer dorénavant leur art à la religion nouvelle, à faire de meilleure musique que Beethoven et Rossini, à bâtir des temples de la paix et à peindre comme Raphaël et David ». — Mendelssohn trouve l'idée saint-simonienne monstrueuse : « Dimanche, j'ai assisté à une de leurs assemblées : les pères étaient assis en cercle ; vint le père suprême, qui se fit rendre des comptes, distribua le blâme et l'éloge, parla au peuple assemblé et donna des ordres ; cela m'inspira presque une sainte horreur ! »

Mendelssohn constate combien la musique est en décadence à Paris ; on est sur le point de fermer les concerts du Conservatoire pour une discussion fiscale ; — l'Opéra-Comique fait relâche ; — on ne joue, au grand Opéra, que de petites pièces ; — l'institut de Choron n'existe plus ; — la chapelle du roi s'est éteinte ; — dans tout Paris, il est impossible d'entendre une messe accompagnée autrement que par des serpents.

Enfin on joue *Robert* à l'Opéra. Mendelssohn n'est que médiocrement émerveillé de l'œuvre de Meyerbeer. Ce qu'il appelle la stu-

pidité du livret l'empêche de saisir les admirables beautés de ce chef-d'œuvre.

Mendelssohn est, à Paris, comme étourdi. NotreAllemand, puritain et paisible ne peut se faire au tumulte, au chassé-croisé des doctrines politiques, littéraires et artistiques. Les Français lui paraissent bruyants; leur bavardage politique le dégoûte des idées libérales, à tel point qu'il ne voit plus que très-peu Henri Heine, « parce qu'il donne entièrement dans les idées libérales ». Les saint-simoniens lui font horreur. Il voit l'esprit de rancune et de révolte se manifester, même dans les plus petites pièces: « tout a trait à la politique. Le soi-disant romantisme a infecté tous les Parisiens, à tel point qu'ils ne veulent plus voir autre chose, sur le théâtre, que peste, potence, diables et accouchements. C'est à qui surpassera l'autre en *atrocité ou en libéralisme*. Jusqu'à l'honnête Kalkbrenner qui se fait romantique et écrit des morceaux en *fa dièze mineur* ».

Mendelssohn ne pardonne aux Parisiens qu'en faveur de Mlles Mars et Taglioni, qu'il déclare deux Grâces; de Lablache et de Rubini, dont il préfère la voix à celle de M. Odilon Barrot se chamaillant avec le ministère; il rend également justice à Léontine Fay et à quelques autres.

Ahuri par la politique, l'artiste se réfugie dans la musique. Les concerts du Conservatoire se sont rouverts enfin. Mendelssohn écrit à son maître Zelter pour lui rendre compte de la première séance. « Les artistes exécutent admirablement bien et d'une manière si intelligente, que c'est un vrai bonheur; comme ils prennent eux-mêmes plaisir à ce qu'ils jouent, ils ne s'épargnent pas la peine. Leur chef (Habeneck) est un musicien accompli et d'une habileté consommée ». — On joue au Conservatoire l'ouverture du *Songe d'une Nuit d'Été*, qui obtient un succès extraordinaire, ainsi que le quatuor en *la majeur*, exécuté par Baillot, Sauzay, Urhan et Norblin. Il joue lui-même le concerto en *sol majeur*, de Beethoven, d'une façon admirable, en présence de la cour et au milieu des trépignements de l'auditoire. Baillot fait exécuter, dans les classes du Conservatoire, ses quatuors et surtout son grand *Otetto*. Les éditeurs de musique arrivent en foule auprès de lui.

Mais, au milieu de cet enivrement, la pensée du compositeur se reporte de plus en plus vers la patrie ; il veut rester Allemand en Allemagne. « J'ai rempli la première partie de ton programme, écrit-il à son père : je me suis fait connaître. Quant à la seconde partie, concernant le choix du pays où je dois m'établir, je l'ai réalisée, au moins d'une manière générale : ce pays, c'est l'Allemagne. Je n'ai pas cherché ici à faire un opéra, c'est en Allemagne que je veux commencer. D'ailleurs, l'Opéra-Comique est tout à fait tombé et plus mauvais que pas un théâtre allemand. Quand on demande à Cherubini pourquoi il ne permet pas qu'on y donne ses opéras, il répo d : Je ne puis donner des opéras sans chœurs, sans orchestre, sans chanteurs et sans décors ».

Mendelssohn avait été frappé, à Paris, par de tristes nouvelles. Son ami intime, le violoniste Rietz, était mort : « Je ne puis, écrit-il à ce sujet, je ne puis songer à rien qui ne réveille en moi le souvenir de ce pauvre ami... *c'est ma jeunesse qu'il a emportée avec lui* ». Mendelssohn disait vrai. De retour en Allemagne, il devait dire à la jeunesse un éternel adieu... On ne la reverra plus, cette naïve insouciance, cette égalité d'humeur avec laquelle il jugeait toute chose. Sa vie sera absorbée désormais par les préoccupations exclusives de l'artiste, le soin vigilant de la renommée. La jeunesse de Mendelssohn est tout entière dans les belles lettres de 1830 à 1832. Passé ce temps, l'âge mûr commence, et dans quinze ans Mendelssohn ne sera plus.

Goethe vient de mourir : « Désolante nouvelle ! et combien elle change pour moi la physionomie de la France ! Paris éveillera toujours en moi ces tristes souvenirs que ne pourront effacer ni le bruit, ni l'agitation, ni les plaisirs de la grande ville, ni la bienveillance qu'on m'y témoigne ».

On nous saura gré de reproduire ici le récit dramatique que, dans son *Essai sur la vie et les œuvres de Goethe*, M. Alfred Hédouin fait des derniers instants de ce grand homme : « ...Le repos était proche pour lui : le 16 mars 1832, son petit-fils Wolfgang, en rentrant comme d'habitude dans la chambre de Goethe pour déjeuner avec lui, le trouva encore au lit. La veille il avait pris froid en traversant

le jardin au sortir de la chambre. Le médecin le trouva saisi d'une sorte d'épidémie qu'on appelle, à Weimar, la fièvre nerveuse. Grâce à quelques médicaments, Goethe se remit le soir et se montra gai et causeur ; le 17 mars il se trouva assez bien pour écrire une longue lettre à M. de Humboldt. Toute crainte de danger avait disparu ; mais, pendant la nuit du 19 mars, Goethe se réveilla, après un paisible sommeil, avec les pieds et les mains glacés, avec une douleur et une oppression violentes dans la poitrine ; il ne voulut pas qu'on dérangeât le médecin, parce que, disait-il, il y avait souffrance, mais non danger.

« Le matin, le médecin constata chez Goethe un terrible changement. Ses dents claquaient de froid ; sa douleur de poitrine lui arrachait des plaintes et parfois des cris ; il ne pouvait demeurer en place ; il s'agitait dans son lit et il cherchait vainement à trouver une position supportable. Son visage était gris de cendre ; ses yeux, enfoncés dans leurs orbites, étaient sombres, et son regard dénotait la conscience des approches de la mort. Au bout de quelque temps, ces symptômes effrayants se dissipèrent ; on put sortir Goethe du lit et on le plaça dans un fauteuil. Vers le soir, il retrouva un calme parfait et il se mit à causer avec clarté et intérêt de choses diverses. Il apprit avec plaisir que sa recommandation en faveur d'un jeune artiste avait été accueillie, et il signa d'une main tremblante l'allocation d'une pension à une jeune personne de Weimar à laquelle il s'intéressait.

« Le lendemain, l'approche de la mort était évidente. Les symptômes douloureux avaient disparu ; mais le sentiment commençait à échapper à Goethe. Assis tranquillement dans son fauteuil, il causa tendrement avec ceux qui l'entouraient et se fit apporter l'ouvrage de M. de Salvandy : 16 *Mois, ou la Révolution et les Révolutionnaires*, qu'il lisait au moment où il était malade. Mais, après l'avoir feuilleté, il laissa tomber le livre, se sentant trop mal pour lire. Il demanda la liste des personnes qui étaient venues prendre de ses nouvelles, et recommanda de ne point lui laisser oublier ces marques de sympathies lors de son rétablissement. La nuit venue, Goethe envoya coucher tout le monde et ne permit pas même à son vieux domes-

tique de le veiller; il insista pour qu'il allât prendre le repos dont il avait besoin.

« Le 22 mars 1832, au matin, Goethe essaya de marcher un peu dans sa chambre ; mais, après quelques pas, il se trouva trop faible pour continuer. Il se remit dans son fauteuil et causa gaîment avec Ottilie de l'approche du printemps qui, certainement, le rétablirait. Il n'avait nulle idée que sa fin fût si proche. Le nom d'Ottilie revenait souvent sur les lèvres de Goethe. Elle était assise près de lui et lui tenait les mains dans les siennes. Ses idées commençaient à se troubler : « Voyez, s'écria-t-il, la tête de cette charmante femme avec des cheveux noirs si admirablement peints sur un fond sombre ». Puis, apercevant un morceau de papier par terre, Goethe demanda pourquoi on laissait ainsi traîner les lettres de Schiller. Il s'endormit ensuite, et, à son réveil, il demanda le croquis qu'il venait de voir dans son rêve. Les assistants attendaient, dans une anxiété douloureuse, sa fin qui approchait si visiblement. Sa parole devint de moins en moins distincte. Les derniers mots qu'il prononça d'une manière perceptible furent : « *Plus de lumière !* » Goethe continua, dès lors, à s'exprimer par signes et en dessinant des lettres dans l'air avec l'index, tant qu'il en eut la force. Lorsqu'elle lui manqua, il se mit à tracer lentement des chiffres sur le châle qui lui couvrait les jambes. A midi et demi, il se blottit dans le coin de son fauteuil; Ottilie posa un doigt sur ses lèvres pour indiquer qu'il était endormi. — Goethe ne se réveilla pas ».

XI

Avant de retourner dans sa chère Allemagne, Mendelssohn veut revoir Londres, où l'appelle, pour ainsi dire, un devoir de reconnaissance : c'est le pays où sa personne et ses œuvres ont toujours reçu le plus sympathique accueil. Il part donc, et le voilà dans la cité enfumée qui, à ses heures, veut être artiste. L'aristocratie lui ouvre ses palais; tous les artistes se mettent à sa disposition.

Quoique ému et fier de cette universelle sympathie, Mendelssohn recherche avant tout les Allemands; ils sont, dit-il, « le centre de son existence. » Il est étroitement lié avec le compositeur Klingemann, l'orientaliste Rosen, le pianiste Moschelès. « Nous nous voyons tous les jours, et je ne puis dire quel bonheur j'éprouve à me retrouver au milieu d'hommes sérieux, qui sont en même temps de bons et vrais amis, devant lesquels je n'ai pas besoin de m'observer et d'être sans cesse sur mes gardes ».

Un jour, il entre dans la salle de la société philharmonique pendant une répétition; après la symphonie pastorale de Beethoven, pendant laquelle il s'était tenu dans une loge, il voulut descendre dans la salle pour dire bonjour à quelques vieux amis. A peine fut-il aperçu, que tout le monde se leva et applaudit en disant : *There is Mendelssohn!* Voilà Mendelssohn! *Welcome to him!* qu'il soit le bienvenu!

Dans la première quinzaine de mai, on joua son ouverture des *Hébrides* à la Société philharmonique. Elle marcha admirablement et fut bien accueillie. « Mon ouverture, dit Mendelssohn, faisait un effet étrange au milieu de toutes sortes de morceaux italiens ». Il fit entendre nombre d'autres œuvres qui, toutes, eurent un grand succès. Il se fit entendre lui-même comme pianiste et exécuta un concerto de Mozart, au concert de Moschelès.

Plus que jamais, cependant, il était pris de nostalgie.—Survient la mort de son vieux professeur Zelter. Mendelssohn peint sa douleur à son père et ajoute : « Cher père, j'ai une prière à t'adresser. Il s'agit des cantates de Sébastien Bach que possédait Zelter. Si tu peux trouver quelque moyen d'empêcher que l'on en dispose avant mon retour, fais-le; car je désire à tout prix les voir encore une fois ensemble avant qu'elles ne se dispersent ».

XII

Avec cette dernière lettre de Mendelssohn à son père finissent ses *lettres de voyage*, si élégamment traduites en français par M. A. Rol-

land (1); ces lettres forment un tout complet; elles racontent les *années d'apprentissage* du jeune artiste : comme Wilhelm Meister, Mendelssohn a voyagé, vu, réfléchi. Le voilà de retour au pays natal : il s'y retrouve plus Allemand que jamais. De l'Italie il n'a rapporté qu'une profonde admiration pour ses peintres, un profond dédain pour ses musiciens. La Suisse l'a saisi davantage : les grands spectacles de la nature l'ont ému, et rien n'est charmant, nous l'avons dit, comme les lettres écrites de cette poétique contrée. La France, trop occupée de politique, lui a semblé un immense Pandémonium où s'agitent les factions les plus désordonnées. Il se plairait davantage au milieu de la société anglaise, aristocratique et cérémonieuse; mais son cœur est toujours resté à l'Allemagne, et il le rapporte au pays, pur de toute infidélité.

La seconde série des lettres de Mendelssohn n'a pas encore été, au moment où nous écrivons ces lignes, traduite en français, et c'est au texte germanique que nous allons avoir recours désormais. Ces lettres n'auraient certainement pas chez nous le succès qu'ont eu les premières. Elles sont graves, sérieuses; elles abondent en détails purement techniques. Mendelssohn se livre exclusivement à son art. C'est surtout le musicien qui, désormais, apparaît en lui ; mais on y voit encore l'homme profondément honnête, respectueux des autres et de lui-même, le fils et le frère dévoué, le confrère bienveillant, l'homme désintéressé. Si l'on a éprouvé un grand charme à suivre, dans les *Reise-Briefe*, les pensées et les impressions d'un jeune cœur et d'une fraîche imagination, il n'y en a pas moins peut-être à reconnaître, dans les lettres de 1833 à 1847, les sentiments d'une âme grande et éprouvée, toujours guidée par la forte idée du devoir, sûre d'elle-même et de la voie qu'elle veut suivre.

Voici donc Mendelssohn à Berlin, cherchant, mais en vain, à y obtenir la place de directeur de l'Académie de chant. Il ne paraît pas se plaire à Berlin, et il se préoccupe de bonne heure de trouver, en Allemagne, une autre résidence. Il cherche, et enfin, le 6 septembre 1833, il écrit de Coblentz à son ami le pasteur Julius Schubring,

(1) Publiées à Paris par l'éditeur Hetzel.

qu'il a trouvé momentanément le lieu d'élection où il pourra se reposer quelques années et terminer ce *Paulus* qui semble avoir été la grande idée de sa vie, et dont en ce moment il est fort préoccupé : « Écris-moi quelques mots à Berlin, où je vais voir mon père qui m'avait accompagné en Angleterre, et qui, là, avait été dangereusement malade... Puis j'irai à Düsseldorf diriger les fêtes musicales. Je profiterai de cette occasion pour m'y fixer pendant deux ou trois ans. J'y dirigerai la musique religieuse, la société chorale et vraisemblablement un nouveau théâtre qui va se fonder; mais en réalité j'y resterai pour composer tranquillement, à mon aise. Le pays me plaît et les gens encore plus.... »

Située sur la rive droite du Rhin, dans un site découvert où viennent converger les plaines de la Westphalie et celles des Pays-Bas, la ville de Düsseldorf semble destinée, par la nature même, à former une sorte de compromis entre le génie de l'Allemagne et celui de la Néerlande. C'est là que prit naissance une célèbre école de peinture, qui se fit un grand nom en Allemagne et qui est connue dans toute l'Europe sous le nom d'école de Düsseldorf. Cette école, au rebours de celle de Munich, est constituée sur les principes de l'indépendance absolue et de l'exacte imitation de la nature. A l'époque où Mendelssohn vint se fixer à Düsseldorf, le directeur de l'académie était le célèbre W. Schadow. Hubner et Bendemann, deux peintres d'un grand mérite, avaient jeté et jetaient encore un grand lustre sur l'école. Une jeune et ardente phalange se groupait autour de chefs respectés. M. Fortoul, qui visita Düsseldorf à peu près à la même époque, donne les plus intéressants détails sur ce centre artistique : « Le palais des Électeurs palatins, qui est devenu la résidence de l'académie, a été transformé par les artistes qui l'habitent en une sorte de couvent, où tous les ateliers sont dans une communication incessante, où les étrangers ont un libre et continuel accès. Qui que vous soyez, dès que vous avez franchi le seuil, vous êtes un hôte auquel ni le plus célèbre ni le plus timide ne songent à rien déguiser; avant que vous ayez parlé, on vous demande votre avis avec une simplicité qui témoigne du désir de s'y soumettre; sans que vous ayez besoin d'insister, on vous découvre ce que partout ailleurs la

pensée et le portefeuille garderaient mystérieusement. Tandis que vous passez d'une cellule à l'autre, vous voyez les groupes se former devant un chevalet, les anciens conseiller et louer les plus jeunes, ceux-ci reconnaître ce service par leur franchise ; partout la touchante fraternité des âmes aider libéralement aux progrès de l'art.... » Ce que M. Fortoul admirait tant, dans l'école de Düsseldorf, c'était « cette association libre des intelligences et des cœurs dont il regrettait de ne plus retrouver la trace chez nous ». — Le livre de *l'Art en Allemagne* est daté de **1841**.

On a beaucoup reproché à l'école de Düsseldorf son goût exagéré pour les symboles et les allégories. Qu'il nous soit permis, à ce sujet, de traduire une lettre de Mendelssohn à sa sœur Rébecca, datée du **28** octobre **1833** et écrite de Düsseldorf : « Chère petite sœur, voici l'histoire de ma vie pendant la semaine dernière ; elle n'a pas été sans charmes. Dimanche j'assistais à la cérémonie religieuse. Le chœur était plein de tapis et de rameaux verts ; l'organiste fit d'horribles quintes ; la messe d'Haydn fut massacrée. La procession sortit pendant qu'on exécutait ma marche solennelle en *mi*. Les musiciens des basses redirent la première reprise pendant que ceux des parties hautes continuaient. Cela alla mieux à la fin, et les musiciens de l'église me demandèrent une nouvelle marche pour la prochaine fête, ce qui ne fut pas pour moi un mince honneur. Il y eut ensuite une scène émouvante : la musique que l'on a faite ici, jusqu'à présent, est inqualifiable. Un chanoine vint me porter ses doléances ; le bourgmestre me dit que son prédécesseur était un *évangélique* auquel cet état de chose plaisait ; mais lui, il tenait à accompagner la procession, à condition, toutefois, que la musique fût meilleure.

Pour faire un exemple, on fit comparaître un vieux musicien, sale, déguenillé, qui jusqu'alors avait battu la mesure. On lui signifia que désormais on voulait que la musique fût excellente et que tout marchât bien. Il répondit que la musique était suffisamment bonne, qu'elle avait été ainsi de tout temps, et qu'il ne pouvait ni ne voulait en faire de meilleure. Ce me fut pénible de lui voir enlever sa place, et je me vis, en pensée, dans cinquante ans d'ici, appelé devant un aréopage, obligé de m'expliquer, recevant ma semonce, ayant une

robe usée et sale, convaincu de ne pas savoir ce qu'il faut faire pour que tout aille bien. Mon cœur se serra à cette idée.

Il me fut impossible de trouver, chez les marchands de musique du lieu, une seule messe supportable. Rien des vieux maîtres italiens, toute musique moderne. Je résolus de parcourir mes domaines à la recherche de bonne musique. Je montai en voiture après la réunion. Je fus à Elberfeld, d'où j'emportai *les Impropères* de Palestrina, le *Miserere* d'Allegri et Baï, la partition et les parties séparées de *la fête d'Alexandre*. A Bonn, je fouillai la bibliothèque. Le pauvre Breidenstein était malade; ne pouvant se lever, il me confia les clefs et mit tout à ma disposition. Je trouvai là des choses précieuses: six messes de Palestrina, une de Lotti, une de Pergolèse et des psaumes de Leo, Lotti, etc. Enfin je pris à Cologne les pièces des meilleurs maîtres italiens, notamment deux admirables motets d'*Orlando Lasso*, et, dans un genre plus sérieux, deux *crucifixus* de Lotti, dont je compte faire exécuter un au prochain vendredi-saint. Le jour suivant, dimanche, je manquai le bateau à vapeur et pris la poste pour revenir à Düsseldorf, où je me savais indispensable. Les gens s'agitaient de tous côtés sur la chaussée. Ce n'était qu'arcs de triomphe et lampions. Personne ne voulut entendre parler de mon gros paquet; il n'était question que du prince royal; il arriva enfin au milieu des arcs de triomphe, des illuminations, au bruit des cloches, du canon, escorté par la garde bourgeoise, entre deux haies de soldats, au son d'une musique militaire, et se rendit à la maison de chasse.

Le lendemain, il y eut grand dîner. J'y fus invité et m'y plus beaucoup; j'étais à une petite table avec Lessing, Hübner et plusieurs gais compagnons. Le prince fut très-amical, me serra la main, me reprocha d'avoir quitté Berlin et m'appela son cher Mendelssohn.

Je veux vous parler de la fête qui lui fut donnée; rien n'y manqua, transparents avec devises, tableaux vivants, enfin l'oratorio *Israël en Egypte*. La scène avait été dressée dans la grande salle de l'académie; en avant, divisé en deux demi-cercles, le double chœur se tenait autour de mon piano anglais (90 chanteurs en tout); après, venaient des siéges pour 400 auditeurs. R... fit, en costume moyen-

âge, l'exposition du sujet et sut, en vers iambiques et d'une façon très-habile, relier ensemble des sujets fort disparates. Il montra trois transparents : en premier lieu, la Mélancolie, d'Albert Dürer, pendant que, dans le lointain, des voix d'hommes disaient un motet de Lotti; ensuite, Raphaël voyant en rêve la vierge Marie pendant que les chœurs chantaient le : *O Sanctissima*, mélodie qui généralement fait pleurer les âmes sensibles ; troisièmement enfin, le saint Jérôme dans sa cellule sur un lied de Weber : « *Hœr uns Warheit.* » — Telle fut la première partie.

Nous arrivons au plus important de la fête. Nous chantâmes *Israël en Egypte.* Tu connais bien le premier récitatif; tu sais comment le chœur s'élève peu à peu : d'abord les hautes-contre, puis progressivement les autres voix grandissant sans cesse jusqu'à l'accord unique : « *Sie schrien, schrien in ihrer harten Knechtschaft,* » en *sol mineur*. Là le rideau se lève et on voit le premier tableau : les enfants d'Israël en servitude, composé par Bendemann; — sur le devant, Moïse abîmé dans ses pensées; — à côté de lui, un vieillard pliant sous son fardeau, pendant que son fils s'efforce de le soulager; — au fond, des personnages les bras levés; — en avant, des enfants en pleurs; le tout plein de mouvement et d'animation. Le tableau resta jusqu'à la fin du premier chœur. La toile se baissa ensuite et l'on chanta *les Plaies d'Egypte* : la grêle, les ténèbres, la mort des premiers nés, etc... sans tableaux; mais au chœur « *Aber mit seinem Volke,* » le rideau se releva : Moïse s'avance le bâton levé, et, derrière lui, dans un joyeux désordre, toutes les figures que l'on avait vues dans le précédent tableau; elles s'avancent portant des vases d'or et d'argent, notamment une ravissante jeune fille qui, à un moment donné, sort des coulisses et traverse la scène avec son bâton de voyage à la main (toujours d'après Bendemann). Vinrent ensuite, sans tableaux, les chœurs « *Aber die flüthen, Er gebet es die tiefe deckte sie, Deine Rechte, ô herr* ! » et enfin le récitatif « *Und Mirjam die prophetin* ! » après lequel commence le solo de soprano. Avant l'entrée, on vit le dernier tableau : Mirjam avec son tambourin chantant les louanges de l'Éternel; d'autres femmes avec des harpes et des cithares ; — derrière, quatre hommes avec des trom-

pettes, regardant les différents points de l'horizon. Le solo de soprano est dit derrière la scène, et, au moment où le chœur entre *forte*, les trompettes et trombones placés sur la scène éclatent comme un tonnerre. Hændel a évidemment indiqué cette disposition en laissant reposer ces instruments depuis l'entrée jusqu'à la fin en *ut majeur*, où ils reparaissent pour clore la partie. Le dernier tableau était de Hübner; il me plut beaucoup, mais pour des raisons particulières, je n'ai pas à vous en entretenir.

Nous eûmes ensuite un tableau vivant réglé et organisé par Schadow : Laurent de Médicis entouré des génies de la poésie, de la sculpture, de la peinture, que lui présentent Dante, Raphaël, Michel-Ange, Bramante, avec allusions au prince royal; puis un chœur final, et enfin les scènes comiques du *Songe d'une nuit d'Été*, exécutées par les peintres...

A la fin de cette lettre intéressante, je lis ces mots : « Dis-moi, chère Rébecca, si je dois me remettre au grec; j'y aurais bien du plaisir, mais je crains de ne pas réussir. Suis-je en état de comprendre Eschyle? Dis-le moi franchement. » La sœur de Mendelssohn avait appris le grec en même temps que lui. On voit par là combien, dans cette famille, l'étude des lettres marchait de pair avec celle des arts.

Mendelssohn ne trouva pas à Düsseldorf tous les contentements qu'il avait rêvés. Il s'était associé avec son ami le poëte Immermann pour réorganiser le théâtre. Ils avaient donné un certain nombre de représentations qu'ils avaient intitulées *représentations modèles*. Le public s'effaroucha de ce titre et trouva que les deux associés manquaient de modestie; comme, d'autre part, on avait augmenté le prix des places, le mécontentement fut assez grand. Dans une lettre à son père, Mendelssohn raconte les déboires qu'il eut à l'occasion de la représentation de *Don Juan*.

Tout cela ne l'empêche pas de travailler, de composer, d'étudier les maîtres; il s'intéresse à tout ce qui se publie. A propos d'*Ali-Baba*, de Cherubini, qui vient de paraître, il écrit à Moschelès : « J'ai le nouvel ouvrage de Cherubini, et si je l'admire en maintes parties, je déplore que, dans certaines autres, il ait sacrifié au mau-

vais goût du public en abusant des instruments à vent. Où sont les clairs et spirituels ouvrages de sa première manière, *Lodoïska*, *Médée*, etc.? Après cela, traite-moi, si tu le veux, de rococo et de perruque, etc... »

Sur ces entrefaites, il reçoit le diplôme de membre de la classe de musique à l'académie des arts de Berlin. « Ils viennent, dit-il à sa sœur Fanny, ils viennent de m'envoyer un diplôme de membre de l'académie de Berlin, missive accompagnée d'une lettre très-flatteuse, et dans laquelle on m'accable de compliments pour m'engager à y retourner, me disant que l'on saura reconnaître mes efforts et en apprécier la valeur. Belle raison, vraiment! encore s'ils avaient eu l'esprit de mettre : revenez, parce que, à coup sûr, Berlin est l'endroit où vous devez vous trouver le mieux, la ville où vivent le père, la mère, la sœur, rue de Leipzig, n° 3! »

Le 23 mai 1834, il raconte à sa mère qu'il a été passer les fêtes de la Pentecôte à Aix-la-Chapelle; il s'y est trouvé avec Hiller et Chopin, dont il apprécie le talent dans les termes les plus flatteurs. Au mois de novembre suivant, il a, à peu de chose près, terminé son *Paulus*, et il se préoccupe de la vente de sa partition à Breitkopf et Hærtel, ainsi que de l'exécution. Ses efforts pour relever le théâtre de Düsseldorf ont été infructueux; c'est en vain qu'il a fait un voyage en Allemagne pour recruter des sujets; son père lui-même n'approuve pas la manière dont il conduit l'entreprise.

Dès avril 1835, il entre en pourparlers pour diriger les concerts de Leipzig. Du 18 mai au 6 octobre, plus de lettres; la correspondance offre une lacune. En octobre Mendelssohn est à Leipzig.

XIII

Frédéric-Auguste qui, sur le trône de Saxe, s'occupa de recherches scientifiques et sut concilier les exigences du rang suprême avec les labeurs du savant et de l'artiste, avait résolu d'attirer Mendelssohn à Leipzig. Le monde artistique connaît les réunions célèbres organisées sous le nom de concerts du *Gewand-Haus*, et ces autres séances plus remarquables encore qui ont lieu à l'église de Saint-Thomas, séances où des jeunes gens s'exercent deux fois par semaine à conserver vivantes les grandes traditions de Sébastien Bach. Leipzig manquait encore d'une école proprement dite, lorsqu'un legs fait au souverain le décida à y fonder un établissement public. Mendelssohn, avec l'emploi de directeur, devait être chef d'orchestre de la société des concerts.

La première lettre écrite de Leipzig est fort intéressante, et nous la donnons à nos lecteurs comme nous avons donné la première, datée de Düsseldorf :

« Chers parents, depuis une semaine je cherch e une heure où je puisse vous remercier de vos lettres. Mon voyage à Londres, le départ d'Hensel, une foule de circonstances m'en ont ôté le loisir. Le jour même où j'avais accompagné Hensel à Delitsch, Chopin vint. Il me consacra un jour entier, pendant lequel nous fîmes de la musique. Je ne puis taire à la chère Fanny que ses jugements sur cet artiste manquent d'équité ; peut-être n'était-il pas disposé, ce qui lui arrive souvent, lorsqu'elle l'a entendu. Son jeu m'a ravi, et je suis persuadé que, si vous l'aviez entendu dans ses dernières œuvres, il vous eût ravi comme moi. Il est si maître de son clavier, si magistral, que je le considère comme un virtuose accompli ; comme toute espèce de perfection m'est agréable, je déclare que cette journée a été pour moi enchanteresse. J'étais heureux de voir un musicien méthodique, conséquent avec lui-même ; je déteste ces demi-virtuoses, demi-classiques, qui peuvent unir en musique « *les honneurs*

de la vertu et les plaisirs du vice » (en français dans le texte). Lui a sa direction merveilleusement tracée, et quoiqu'elle soit extrêmement différente de la mienne, je passe là-dessus.

« Le dimanche soir fut bien amusant ; je lui fis entendre mon oratorio. Des curieux s'étaient faufilés en cachette pour apercevoir Chopin ; il fallait voir leurs yeux étonnés quand, entre la 1re et la 2e partie, il joua ses nouvelles études et son nouveau concerto ; je me remis ensuite au *Paulus ;* c'était absolument comme si un Cafre et un Iroquois eussent conféré ensemble ; il me promit sérieusement de revenir dans le cours de l'hiver si je composais une nouvelle symphonie, que je ferais exécuter à son intention. Nous prîmes des témoins et nous verrons bien si nous tiendrons mutuellement notre promesse. Au moment où il allait partir, me parvinrent les œuvres de Hændel, qui causèrent à Chopin une vraie joie d'enfant. Trente-deux grands in-folio reliés à l'anglaise en grosse peau verte, avec le titre général et le contenu sur le dos de chaque volume. Sur l'extérieur du premier volume, les mots suivants : *Au directeur F. M. B., le comité des fêtes de musique de Cologne, en* 1835, avec une lettre flatteuse signée des membres du comité. J'ouvre au hasard : en tête de *Samson* je trouve un grand air que personne ne connaît, quoiqu'il ait frappé Mosel et qu'il égale en beauté tout ce qu'a fait Hændel. Je vais marcher de surprise en surprise, et vous ne pouvez pas vous figurer ma satisfaction. Vint ensuite Moschelès ; il me joua, à mon grand contentement, son 2e cahier de lieder sans paroles ; il n'est pas changé ; il est aussi gai qu'autrefois et joue très-bien. C'est un autre genre que Chopin, mais c'est encore un virtuose accompli.

« Avant-hier au soir, j'ai commencé mes fonctions de directeur de musique à Leipzig. Je ne saurais vous dire combien je suis content de mon début. L'institut existe depuis 56 ans, et cependant on m'accueille, moi et ma musique, avec la plus exquise bienveillance. L'orchestre est bon et intelligent. Je réponds que dans six mois il sera meilleur encore. Mes observations sont religieusement écoutées et instantanément suivies. A la seconde répétition, on eût dit qu'un autre orchestre jouait. Il y a quelques vides dans le personnel, mais ils se combleront peu à peu. J'espère pouvoir donner une série

d'agréables soirées et de bonnes exécutions. J'aurais voulu que vous eussiez entendu, au commencement du concert, l'introduction de ma *Mer calme*. Il y avait, dans la salle et dans l'orchestre, une telle attention, que les plus fines nuances étaient perceptibles. L'*adagio* fut joué magistralement. Mais, dans l'*allegro*, les musiciens, habitués à un mouvement très-large, traînèrent un peu. Le finale, au contraire, qui commence par un quatre-temps *fortissimo*, réussit à merveille. Les violons attaquèrent avec une telle furie que j'en fus effrayé et le public transporté; les pièces suivantes : air en *mi*, de Weber; concerto de violon, de Spohr; introduction d'*Ali-Baba*, allèrent moins bien; les répétitions n'avaient pas été suffisantes. Le concert fut terminé par la symphonie en *si bémol*, de Beethoven, qui fut magnifiquement exécutée. L'orchestre se surpassa par son zèle et son attention; — *Sie passten auf wie schiessvœgel*, — aurait dit Zelter.

« Après le concert, l'orchestre me fit et je lui rendis une foule de congratulations; après l'orchestre, les jeunes gens de Saint-Thomas, puis Moschelès, une foule de dilettantes, les rédacteurs des deux journaux de musique, etc., etc... Vendredi, concert de Moschelès; je dois jouer avec lui son morceau à deux pianos; il jouera mon nouveau concerto; on jouera mes *Hébrides*. Aujourd'hui, à midi, Moschelès, Clara Wieck et moi jouons le triple concerto de Bach en *ré mineur*. Combien Moschelès est bon pour moi! combien il s'intéresse à ma situation! combien je suis heureux de voir qu'il m'approuve! comme il joue admirablement, et mieux que moi-même, mon *rondo* en *mi bémol!* Nous mangeons à midi à son hôtel et le soir il vient à *mon thé*. Vous pouvez juger de tout cela, car vous le connaissez, et surtout mon père.... »

On le voit, Mendelssohn avait pris possession avec ravissement de sa position nouvelle. Il avait trouvé le bonheur, le repos, la satisfaction légitime de ses rêves. Un malheur imprévu vient tout à coup le frapper; il le supporte d'une façon stoïque; mais la blessure est profonde, inguérissable; Mendelssohn chérissait son père : son père meurt.

« Cher Schubring, écrit-il le 6 décembre 1835 à son ami, tu sais le coup funeste qui m'a frappé moi et les miens. C'est le plus grand

de tous les malheurs. Je me demande encore si je pourrai ou non supporter une pareille épreuve. Voici trois semaines écoulées et la douleur est aussi vive qu'au premier jour. Ce que je vois le plus clairement, c'est qu'il me faut ou renoncer à toutes choses ou recommencer une vie nouvelle. Mon passé s'anéantit. Comme consolation et comme exemple, nous avons notre mère qui supporte sa perte avec une merveilleuse grandeur d'âme; elle reporte toute son énergie vers ses fils, ses petits-fils, cherchant à combler l'abîme. Mes sœurs font tout ce qu'elles peuvent; j'ai été passer dix jours à Berlin pour que ma mère fût au moins entourée de tous les siens... Ce qu'ont été ces jours, tu le devines et ta pensée ne m'a sûrement pas abandonné pendant cette sombre période. Dieu a exaucé la prière que lui avait souvent adressée mon père. Sa fin a été paisible, douce et rapide. Mercredi 18, il était encore au milieu de sa famille; le soir il se coucha tard; le jeudi matin il se plaignit un peu : à dix heures et demie il était mort. Les médecins ne savent quel nom donner à sa maladie. Mon oncle m'a dit que mon grand-père Moïse était mort ainsi, sans maladie apparente, dans le calme et la plénitude de sa raison. Depuis bien des années, mon père était pour moi comme un ami plein de bonté. Mon cœur lui était tout dévoué, et pendant mon absence, je n'ai pas vécu une heure sans songer à lui. Tu l'as connu dans notre maison, tu l'as vu au milieu de nous tous, tu dois concevoir mon affliction! Il ne me reste plus qu'à faire mon devoir, et j'y consacrerai toutes mes forces; il le désirait, vivant; mort, je lui obéirai comme s'il pouvait me voir... Je ne pensais pas, lorsque je tardais tant à répondre à ta dernière lettre, que ma réponse serait telle. Merci de ton amitié. Quelle inspiration pour le beau texte du *Paulus* : « *Der du der Rechte Vater bist.* » J'ai le chœur dans la tête; je vais l'écrire. Je vais hâter la terminaison du *Paulus* avec une ardeur fiévreuse. Dans sa dernière lettre, mon père me pressait et attendait la fin de mon travail avec une vive impatience. Je vais donc tout mettre en œuvre pour terminer aussi bien que possible. J'ai commencé aujourd'hui et je veux continuer tous les jours... »

Il n'y a aucun commentaire à ajouter à cette lettre, qui est celle d'un honnête homme et d'un homme fort.

Le père de Mendelssohn était un homme éminent, instruit en toutes choses, et qui, ne se laissant pas éblouir par la gloire de son fils, savait lui donner, en musique, d'excellents conseils, lui signaler l'écueil quand il faisait fausse route; il avait su discerner avec un tact infini les défauts qu'aujourd'hui encore il est impossible de ne pas apercevoir dans la musique de Mendelssohn, une harmonie trop touffue, un abus des formules scolastiques, un excès de notes; il est à regretter qu'en regard des lettres de Félix à son père, on n'ait pas publié les lettres d'Abraham Mendelssohn à son fils. On eût ainsi appris à connaître un homme aussi éminent par le cœur que par l'esprit. Une seule lettre a trouvé grâce; elle est datée du 10 mars 1835. Après avoir fait connaître à son fils ses idées particulières sur la musique religieuse de Sébastien Bach, et notamment sur l'emploi des chorals figurés qu'il critique dans de certaines limites, il rend compte d'une des dernières matinées musicales de sa fille Fanny:

« A la dernière matinée musicale de Fanny, des voix choisies ont exécuté le motet de Bach : *le temps divin est le meilleur* et ton *Ave Maria*. Une grande partie du milieu de cette dernière pièce, ainsi que la fin, m'ont paru trop travaillées, trop difficiles, pour être utiles aux simples. Le style en est trop catholique. Rébecca m'assure cependant qu'il y a eu de la confusion dans l'exécution du milieu de l'*Ave Maria* et que j'ai pris cette confusion pour de la difficulté. Cela prouve peut-être que je suis un ignorant, mais ne prouve pas que le final ne soit péniblement modulé! Pour la pièce de Bach, je la trouve merveilleuse, surtout l'introduction, que Fanny a parfaitement bien chantée et qui m'a saisi d'une façon étrange. Je songeais à l'isolement de Bach, à son éloignement du monde contemporain, à sa simplicité, sa bonté, sa force incomparable, sa clarté céleste. J'ai ressenti les mêmes émotions en entendant les autres pièces : *Dresse ta maison*, *C'est la vieille alliance*, sauf réserves pour l'air de basse avec alto solo. Ce qui m'était apparu clairement par la *Passion*, à savoir que Bach est le représentant musical du protestantisme, m'est encore apparu d'une manière positive par l'audition de ces deux dernières pièces. J'en ai aussi la preuve, pour ainsi dire négative, par l'audition d'une messe à l'académie : rien de plus anti-ca-

tholique que cette messe. Malgré ses grandes beautés, elle présentait à mon esprit une contradiction insoluble et pénible; on eût dit un ministre protestant chantant la messe dans un temple. Par là m'apparaissait également avec clarté l'immense service rendu par Zelter, qui a réellement restitué Bach à l'Allemagne. Avant lui, il n'en était plus question; à peine parlait-on encore un peu du *Clavecin bien tempéré*. Ce fut Zelter qui projeta la vraie lumière sur Bach, en faisant connaître ses autres œuvres au complet et en les révélant aux vrais artistes. Ses exécutions musicales du vendredi sont une preuve que rien de ce qui est entrepris sérieusement et continué avec un calme non interrompu, ne peut rester sans succès. Il m'est prouvé du moins que, sans Zelter, ta direction musicale eût été tout autre. »

« Ton projet de restaurer Hændel dans son état primitif m'a suggéré quelques pensées sur l'instrumentation de ses œuvres... » Suivent des remarques aussi justes que profondes du père de Mendelssohn sur cet autre géant de la musique. En terminant sa lettre, cet homme excellent déplore la publication récente de la correspondance de Goethe avec *un enfant*. « Je la considère comme une lamentable et pernicieuse profanation de la presse. C'est ainsi que, vite et toujours plus vite, se détruisent les illusions, sans lesquelles la vie est une mort anticipée. Vis, mon enfant, avec des illusions, et conserve-moi ta tendresse filiale. Ton père. »

XIV

A partir du coup terrible qui vient de frapper toute la famille, on voit Mendelssohn accepter valeureusement sa situation, redoubler de tendresse envers sa mère, chercher dans le travail un oubli de sa douleur. Il tient sa famille au courant des incidents artistiques de Leipzig; il cherche à égayer ses sœurs; il leur fait un récit humoristique du concert donné par le célèbre Gusikow: « Un vrai phé-

nomène, un gaillard qui se pose, en expression et en agilité, comme l'égal des plus grands virtuoses du monde, et qui, sur son instrument de paille et de bois, lui a fait plus de plaisir que bien des pianistes; il leur parle de Merck, le *premier de tous les violoncellistes vivants*, avec lequel il doit jouer en public.

On lui offre d'aller à Francfort diriger plusieurs concerts du *Cæcilien-Verein* (Association de Sainte-Cécile). Après beaucoup d'hésitations, il accepte, et se réjouit d'y rencontrer son ami Hiller. « Depuis que je suis fixé à Leipzig, dit Mendelssohn, je sens que j'ai posé un pied ferme sur le sol de la patrie allemande; je ne songe plus à voyager hors de mon pays. »

Le 14 juillet, Mendelssohn est à Francfort; il écrit à sa mère et à sa sœur Rébecca : « ... Je suis dans la maison de mon ami Schelble. Mon ami et sa femme sont en Souabe, et ils ne reviendront pas pendant mon séjour. Il n'y a, dans la maison, que la belle-mère de Schelble avec une femme de chambre. De mon côté, je suis seul avec deux sacs de voyage et un carton à chapeau... Je me réjouis d'être venu ici : accueil amical, bon piano, beaucoup d'excellents musiciens, repos et tranquillité, toutes choses que je n'eusse pas trouvées à l'hôtel : vue admirable de ma fenêtre : le Mein est splendide en été avec ses nacelles, ses trains, ses barques, ses rives éclatantes, le vieux fanal qui montre le sud, les montagnes bleues; j'étais venu avec la ferme intention de travailler, et voilà que je ne puis faire autre chose que repaître mes yeux de cette vue. La paresse m'envahit. Je suis couché sur un sofa; je lis les entretiens d'Eckermann avec Goethe; je me plonge dans mes souvenirs; je crois voir les gestes, entendre la voix du vieux maître...

« Je vais cependant commencer les répétitions et essayer du Bach; j'ai revu Hiller; c'est un phénomène pour moi et nous avons des discussions interminables : *il n'est pas assez exclusif*. Par nature il adore Bach et Beethoven avant tout; il voit l'art du côté sérieux; mais, avec cela, il se plaît à Rossini, à Auber, à Bellini; il n'y a pas d'exemple de *multiplicité* pareille. Nous disputons sans cesse; mais il ne m'en est pas moins cher.

Hier, de bonne heure, je vais chez lui; qu'y vois-je? Rossini, gros

et gras, en belle humeur du dimanche. Je ne connais pas d'homme plus amusant et plus spirituel quand il veut. Nous passâmes tout le temps à rire. Je lui ai promis de lui faire entendre, au concert de *Cœcilien-Verein,* la messe en *la mineur* et quelques autres pièces de Bach : ce sera joli si Rossini admire Bach. Il parle très-sérieusement; il veut hurler avec les loups; il est fou de l'Allemagne, et quand il a épuisé la carte des vins du Rhin, il faut que le garçon lui montre sa chambre, qu'il ne trouverait pas sans cela; il raconte sur Paris, sur les musiciens, sur lui, sur ses compositions, les choses les plus risibles et les plus gaies. Il témoigne aux hommes qui sont ici un si incroyable respect, qu'on serait tenté d'y croire si l'on n'avait pas d'yeux pour apercevoir son visage fin. Esprit, vivacité, pointe dans chaque geste, chaque mot! qui ne le tiendrait pas pour un génie n'a qu'à venir l'entendre, il partira convaincu du contraire. »

« Je viens de lire avec ravissement le premier volume de *Dichtung und Wahrheit.* Depuis mes années d'enfance, je n'avais pas rouvert ce livre. Il ne m'avait pas plu; aujourd'hui que je connais toutes les localités dont il parle, il m'enchante; cela console des pauvretés littéraires et artistiques qui nous inondent aujourd'hui. »

La pensée de Goethe, on le voit, n'abandonne jamais Mendelssohn; le souvenir de ce grand génie s'impose à lui dans toutes les circonstances décisives de sa vie. Nous touchons, en effet, à un moment solennel de son existence.

« Je suis dans une disposition d'esprit toute spéciale, écrit-il à sa sœur Rébecca le 22 août 1836; je ne puis ni dormir, ni composer, ni jouer du piano... à peine puis-je dessiner à bâtons rompus... » C'est que le cœur de Mendelssohn a enfin parlé; il va mettre le comble au bonheur constant de sa vie par son union avec une femme digne de lui. « Elle lui semblait destinée d'avance, dit un biographe, par son nom d'abord : elle s'appelait Cécile, comme la patronne de la musique; et bien des fois en poëte, en rêveur délicat et tendre, il dut le prononcer tout bas, ce nom d'une douceur harmonieuse et pénétrante, dont le bruissement rappelle les murmures légers qui reviennent avec le printemps et agitent la verdure transparente des jeunes feuilles. »

Tel était peut-être le charme magique qui retenait Mendelssohn à Francfort. Son bonheur une fois assuré, il ne songe plus à diriger les concerts du *Cæcilien-Verein.* L'association manque d'énergie, de but déterminé; elle se disloque, personne ne veut de la place de directeur; Neukomm la prend un moment pour se retirer bien vite. Hiller va passer une saison en Italie; elle va rester aux mains de Ries, qui, malheureusement, « manque de respect pour les grandes œuvres d'art ». Bref, Mendelssohn revient au plus vite à Leipzig avec sa jeune épouse. Il y est accueilli à bras ouverts par tous ses amis. Son retour coïncide avec les fêtes de Noël; de là une charmante description de ces fêtes de famille si chères aux Allemands. « Cadeaux de noël, poésies de toute sorte; on chante le mariage du compositeur sur *un ton de romance;* il faut qu'à son tour il compose : les jeunes dames lui apportent du papier, un crayon; il improvise sur sa serviette pendant que les convives mangent des gâteaux. Il termine son lied à quatre voix en même temps que disparaît le dernier anana. Alors, chacun prend sa partie et l'on chante l'œuvre du compositeur *con amore* et d'une façon si *sentimentale,* que la société entière est dans la joie et l'attendrissement. »

Vers le milieu de juillet, Mendelssohn va passer quelques mois à Bingen. On est frappé, vers cette époque, de la recrudescence du sentiment religieux protestant chez le compositeur; il lit la Bible; il se préoccupe d'un nouvel oratorio, un *Petrus,* dont il voudrait faire le pendant de son *Paulus.*

Il écrit à sa mère le 13 juillet : « Je vais passer quelques mois à Bingen... La vue de ma fenêtre est, à elle seule, un charmant voyage. Mon hôtel est sur le Rhin, auprès de la forêt; à gauche la tour des Rats, à droite le Johannisberg. Aujourd'hui, enfin, j'ai reçu une Bible et un piano; ce n'a pas été sans peine, car à Bingen, on est anti-musical et catholique; on ne veut entendre parler ni de piano ni de Luther. J'ai bien à travailler, car je n'ai pas mis une note sur le papier, et pourtant on m'écrit de Birmingham que les fêtes musicales sont décidées et que l'on compte sur la présence de la reine Victoria.

« Nous avons ici les deux Schadow et leur famille. Il faut voir

avec quel enthousiasme le vieux Schadow parle de Fanny, et quel portrait il en fait, lorsqu'elle accompagne au piano !...

« Je veux écrire un nouvel oratorio pour les fêtes de Düsseldorf, puisqu'il m'est impossible de trouver un texte d'opéra. Je dessine; Schadow m'a appris à faire de petits bonshommes, des soldats, des bossus, des polissons... J'ai dessiné l'évêque Hatto dévoré par les rats, magnifique sujet. Adieu, chère mère; pardonne-moi mon incohérence. »

Le lendemain, il écrit à son ami, le pasteur Julius Schubring, la lettre qui suit : « Un conseil, cher Schubring, pour une entreprise qui me touche et qui te touchera aussi, j'en suis convaincu. Je connais l'intérêt que tu me portes et j'en ai des preuves. Il s'agit du choix d'un oratorio; — je n'oublie pas que c'est de toi que me sont venues les meilleures indications pour le texte de mon *Paulus*. Beaucoup de raisons militent dans mon esprit en faveur d'un *Petrus;* avant tout la destination de l'ouvrage aux fêtes de la Pentecôte de Düsseldorf et le grand rôle que la Pentecôte joue dans le sujet. J'aimerais, en rapprochant cet ouvrage projeté du *Paulus*, à voir figurer dans ces deux oratorios, les deux plus grands confesseurs, les deux grands étais de la religion chrétienne. J'ai à te demander, — et tu peux me répondre mieux que personne, parce que tu as toutes les connaissances du sujet, qui me manquent, — si les données de la Bible, abstraction faite de la grande situation donnée à Pierre par les églises catholique et protestante, en qualité de premier martyr, de premier pape, etc... si ces données sont suffisantes pour servir de base à un oratorio *symbolique*, — je dis symbolique, car, à mon avis, le sujet ne devrait pas être traité à la manière historique, comme cela était possible dans le *Paulus;* dans un travail historique, le Christ doit apparaître aux premiers temps de la vocation de Pierre, et, s'il paraît, Pierre ne peut plus occuper la première place. Il suffirait de mentionner les points historiques, la trahison, le repentir, les clefs données par le Christ, la Pentecôte, etc... mais par allusion, en manière de prophéties. C'est du moins ainsi que je le conçois. L'important est de savoir si l'entreprise est possible. Écris-moi à ce sujet dès que tu le pourras. Je crois qu'il y aurait à diviser l'ou-

vrage en deux parties; la première irait de l'abandon des filets au *Tu es Petrus;* la seconde comprendrait la retraite au désert, la mort du Christ, le discours de Pierre, et se terminerait par la déscente de l'Esprit-Saint... »

Mendelssohn ne réalisa jamais ce projet d'un *Petrus*; mais il est intéressant de voir quelle importance il accordait aux questions de texte, et combien de grandes et hautes idées s'agitaient dans son esprit.

Ici trouve sa place une lettre intéressante qui a trait aux compositions de sa sœur Fanny. Cette jeune femme, mariée au peintre Hensel, était la sœur préférée du compositeur; elle avait un véritable génie musical et paraît avoir laissé un assez grand nombre de compositions; mais elle avait un éloignement très-grand pour la publicité; rien ne put jamais vaincre ses répugnances à cet égard. Le nom de son frère était trop grand pour qu'elle osât faire figurer le sien sur les catalogues de musique, et, il faut bien le dire, Mendelssohn ne l'encouragea pas à sortir de cette prudente réserve. « Tu m'écris, dit-il à sa mère, au sujet des nouveaux morceaux de Fanny, et tu me dis que je dois lui conseiller de les publier; tu en fais en même temps l'éloge, ce qui est superflu, parce que je suis convaincu moi-même de leur excellence. Si elle se décide à les mettre au jour, je lui faciliterai les moyens de publicité de manière à lui épargner toute peine; mais, quant à lui conseiller de publier quelque chose, je n'en ferai rien. Ceci serait contraire à mon inébranlable manière de voir. Je tiens la publicité pour quelque chose de très-grave (elle devrait l'être, du moins), et il ne faut s'y résoudre que si de la vie d'auteur on veut faire toute sa vie... Fanny, comme je la connais, est une femme du monde; elle est, en même temps, une femme d'intérieur, soigneuse de sa maison; elle ne songe pas encore au public, au monde musical, ou, du moins, cette nouvelle vocation n'a pas encore pris la place de la première. La lancer sur la voie de la publicité serait peut-être troubler sa vie... Donc, je ne dirai rien. Mais si elle se décide, soit de son propre mouvement, soit pour plaire à Hensel, à publier quelque chose, mon secours lui est acquis... »

Dans la dernière édition du *Dictionnaire de la Conversation* de

Brockhaus (vol. 7, 1853), on lit ces mots : Fanny M... sentait une profonde répulsion pour la publicité, si bien que, *par plaisanterie, son frère laissa paraître ses compositions sous son nom...* On pourrait croire, par là, que toutes les œuvres de la sœur ont été publiées sous le nom du frère. Cela est inexact. « Pour éclairer l'opinion et réduire cette croyance à sa juste valeur, dit M. Jules Rietz dans sa Notice sur les œuvres de Mendelssohn, il est bon de faire savoir que Mendelssohn a compris, dans les quatre premières livraisons de ses lieders, six lieders avec paroles composés par sa sœur Fanny ; ce sont les lieders : *Nostalgie* n° 2, *Italie* n° 3 ; *Suleika et Hakem*, duetto, n° 12 dans l'œuvre 8 ; *Désir* n° 7, *Perte* n° 10, *la Religieuse* n° 12, dans l'œuvre 9.

Les fêtes de Birmingham eurent lieu aux approches d'octobre. Mendelssohn s'y rendit et assista à l'exécution de son *Paulus*. Il y fut l'objet des démonstrations les plus enthousiastes. « Jamais je n'avais eu pareil succès. Applaudissements, rappels ; j'avais beau me cacher, il m'était impossible de m'y soustraire... » Au milieu de son triomphe, une seule chose l'afflige, l'ingratitude des Anglais pour Neukomm, un homme dont la personne et les œuvres étaient jusqu'alors prisées par-dessus tout, qu'on appelait « le roi de Birmingham », et qu'on traite d'une façon outrageante ; on ne joue qu'une pièce de lui, une seule, et encore, en commençant, à la place la plus défavorable. On l'écoute à peine... C'est un affront véritable pour un homme jusqu'alors placé sur un piédestal imposant... » Ce procédé lui donne à réfléchir sur le cas qu'il faut faire des enthousiasmes du public ; et, rendant hommage aux grandes qualités de Neukomm, il ajoute : « Je l'ai trouvé charmant, affectueux pour moi, et franchement, en mille choses, je ne saurais mieux faire que de suivre son exemple. Calme, finesse, franchise, il réunit tout ; c'est un vrai et consciencieux ami. » Ce passage est honorable pour Neukomm et pour Mendelssohn.

Ce dernier ne fit qu'un très-court séjour en Angleterre. Le 4 octobre il était revenu à Leipzig, reprenant son bâton de commandement. Tout le monde sait l'excellente direction que Mendelssohn avait su donner aux concerts de Leipzig. Disons seulement

qu'il se donnait une peine infinie, que le choix des morceaux était toujours excellent, que le monde musical doit à Mendelssohn la connaissance ou, pour mieux dire, l'exhumation d'œuvres classiques admirables, presque inconnues, et qui, sans lui, seraient restées dans l'éternel oubli. Il admettait aussi les œuvres modernes, mais à condition qu'elles fussent sérieuses, consciencieuses, importantes. Il donnait parfois des concerts qu'il intitulait *historiques*, et dans lesquels il produisait des morceaux de différentes époques, par ordre chronologique. C'est dans un de ces concerts qu'il fit figurer la symphonie *du Départ*, d'Haydn, « œuvre curieuse et mélancolique, dit-il; chaque musicien s'en va l'un après l'autre en éteignant sa bougie; il ne reste à la fin que le 1er violon devant son pupitre, et c'est lui qui termine. Cette symphonie réjouit extraordinairement le public. »

Le travail de direction auquel se livrait Mendelssohn le fatiguait beaucoup. « Deux mois de direction, disait-il, me fatiguent plus que deux longues années données au travail de la composition. » Et pourtant, pendant cette période, sa vie semble avoir été parfaitement heureuse. En décembre 1837, il écrit à son ami Ferdinand Hiller, alors à Milan :

« Penses-tu un peu à Leipzig, au milieu des plaines lombardes? Écris-moi bien vite une longue lettre avec toutes sortes de détails. Tu ne saurais croire combien elle m'intéressera. Dis-moi où tu demeures, ce que tu écris, ce que font Pixis et Rossini; parle-moi du Dôme blanc, du Corso... Rien ne me plaît davantage que ce beau pays. Ne crains pas d'écrire et garde-toi bien de dédoubler tes feuilles. Te plais-tu en Italie aussi complétement et aussi sincèrement que je l'ai fait moi-même? respires-tu l'air avec délice?... Écris-moi vite, bien vite. — Quant à moi, veux-tu savoir si je suis heureux? Je suis marié; j'ai une maison propre, nette, commode, avec une belle vue sur des jardins, sur des champs... Depuis le temps où je résidais sous le toit paternel, je ne me souviens pas d'avoir eu autant de bonheur. Je suis dans un milieu agréable et personne ne contrarie mes goûts ni mes désirs... En vérité, je me surprends à penser : cette position ou pas d'autre, etc... »

Il est pourtant une chimère qu'il poursuit sans pouvoir l'atteindre : un bon poëme d'opéra. « J'en ai là, dit-il à sa sœur Rébecca, quatre, tous plus risibles les uns que les autres ! Je me vois forcé d'écrire de la musique instrumentale en attendant un poëte inconnu qui loge peut-être à deux pas de moi, peut-être à Tombouctou, que sais-je ! »

C'est cependant à cette époque qu'il conçoit la pensée de son oratorio *Hélias*. Nous trouvons plusieurs lettres de lui où il consulte son ami le pasteur Schubring sur le sujet et le plan de cette œuvre nouvelle.

XV

Mendelssohn profitait des loisirs que lui laissait sa position pour aller, pendant la belle saison, se recueillir dans quelque jolie petite ville sur les bords du Rhin ; il choisissait un appartement bien éclairé, avec de grandes fenêtres donnant sur le fleuve ; il avait sa Bible, un bon piano, des livres, ses cartons. Les belles pensées lui venaient en foule. Il travaillait avec plaisir et avec fruit. Dans une lettre datée de Coblentz et adressée à Carl Klingemann, un de ses plus chers amis, il décrit le programme invariable de ses journées : « Le matin je travaille ; puis, je me baigne, je dessine ; dans le milieu de la journée, je joue de l'orgue ou du piano ; le soir, je vais me promener dans les bois ; et enfin, je vais soit en société, soit chez moi où se réunissent d'excellents amis. C'est une vie parfaitement heureuse. » Dans la même lettre, il révèle une particularité intéressante : « Lorsqu'il y a deux ans je fus en Angleterre, ma femme tenait un petit journal qu'elle avait commencé depuis notre mariage, et, pendant mon voyage, elle m'avait laissé, chaque jour, une page blanche afin que je pusse mettre mes pensées à côté des siennes. Cela m'a donné la pensée d'en faire autant, et depuis quelque temps, sur le petit livre vert que tu m'as donné en 1832, j'écris journellement mes notes et mes observations ».

Que de précieuses indications ne trouverait-on pas dans ces pages sincères ! Mais on comprend quel sentiment de réserve et de respect a interdit de les livrer à la publicité.

Mendelssohn s'intéresse à tout ce qui se publie, à tous les grands hommes de l'art. A Moschelès, il demande ce que fait Onslow : « A-t-il écrit quelque chose de nouveau ? Et le vieux Cherubini ? quel gaillard unique (*einsiger kerl*) ! J'ai là ses *Abencérages ;* je ne puis cesser de m'extasier à ce feu pétillant, à ces tournures spirituelles, à cette élégance et à cette finesse extraordinaire avec laquelle tout est écrit. »

En automne, 1839, Fanny Hensel va faire un voyage en Italie ; elle demande quelques indications à son frère, et il lui écrit les deux lettres suivantes, notes rapides et humoristiques jetées au courant de la plume, et qui sont comme un écho lointain de ces belles années de jeunesse pendant lesquelles le compositeur avait, lui aussi, parcouru le doux pays où fleurissent les citronniers. Les voici textuellement :

« Leipzig, le 14 septembre 1839.

« Chère Fanny, tu me demandes de longuement t'écrire ; en conséquence je fouille mes vieilles notes ; elles sont fort incomplètes. Hensel, mieux que moi, te servira de guide. Mais, pour tenir ma promesse, voici ce que j'ai à te dire :

« Isola Bella. — Monte sur la plus haute cime ; regarde à droite, à gauche, devant, derrière ; toute l'île et tout le lac sont à tes pieds.

« Venise. — Visite la Casa Pisani avec le Paul Véronèse, et la galerie Manfrini avec une merveilleuse *Joueuse de lyre*, de Giorgione, avec un non moins merveilleux *Ensevelissement du Titien* (Hensel va rire de moi) ! Compose quelque chose pour la *Joueuse de lyre*. Je l'ai fait moi-même. Songe à moi devant *l'Assomption de Marie*. Vois combien la tête est sombre, comme elle se détache sur le ciel clair. La tête paraît brune et il en résulte une expression d'enthousiasme et de béatitude inouïs. On ne peut se figurer cela si on ne l'a vu. Si, devant le ciel d'or éclatant qui est derrière Marie, tu ne songes pas à moi, que tout soit fini entre nous. Tu verras aussi deux têtes d'anges

devant lesquelles un lourdaud même comprendrait ce qu'est la vraie beauté; et si *la Présentation de Marie* et *la Marchande d'œufs* ne te plaisent pas, je ne suis qu'un « *pfefferkorn* » (1). Devant les lions de l'Arsenal, songe aux vers de Gœthe : « *Stehn zwei altegriechische lœwen*, etc... (2) Promène-toi le soir en gondole; remarque les autres gondoles noires et rapides; pendant qu'elles glissent doucement, si tu ne songes à toutes les histoires d'amour dont parlent les poëtes, dis que je suis un « cheval de paysan » (*Bauernpferd*).

« Florence. —Je trouve ce qui suit, dans mes notes sur la galerie des portraits. Dis-moi si tu trouves mes observations exactes : ici l'on peut comparer la tête et son produit, l'œuvre et l'extérieur, le portrait et l'artiste : Titien puissant et royal; — Dominiquin, net, clair, judicieux, enjoué; — Guido, blanc, distingué, magistral, tranchant; — Lanfranc, une caricature; — Leonello Spada, fanfaron, sac-à-vin; — Annibal Carrache, inquiet et cherchant autour de lui; — les deux Carrache, réunis comme d'habitude; — Caravage, commun, figure de chat; — Le Guercin, mignard, affecté, mélancolique; — Bellini, cheveux roux, visage austère; — Giorgione, chevaleresque, fantastique, lumineux et calme ; — Léonard de Vinci, un lion; — au milieu, le maladif et céleste Raphaël; — au-dessus, Michel-Ange, laid, énergique, méchant; — Carlo Dolci, un fat; — Gérard Dow, un accessoire de ses instruments de cuisine, etc... — Regarde dans la grande galerie, à gauche de la Tribune, un petit tableau de Fra Bartolomeo, à peine grand comme cette feuille de papier, divisé en deux compartiments, délicieusement peint. Incline-toi devant le buste des Médicis, qui ont fondé tout cela. La Tribune est admirable. Avant tout, visite toutes les vieilles églises : Maria-Novella, Santa-Annunciata, San-Marco, et, tout auprès, l'Académie, etc...

« Si la place du Dôme, où est la statue de Brunelleschi, ne te plaît pas, il est évident que je ne suis qu'un mauvais guide.

« Milan. — Promène-toi sur le dôme. Tu seras entourée de millions d'aiguilles et tu auras une vue délicieuse.

---

(1) Intraduisible.
(2) « Là se tiennent les deux lions grecs, etc... »

« Gênes. — Visite la villa Negri, si tu passes auprès, le soir.

« Entre Gênes et Florence, tout est à voir. Ne néglige, à aucun prix, l'église de Saint-François-d'Assises. — Même recommandation pour tout ce qu'il y a à Pérouse.

« Bois à Florence un flacon d'Aleatico, puis un autre de Vino-Santo pour comparer.

Rome. — Semaine sainte: ennuie-toi pendant toutes les psalmodies; ce ne sera pas dommage; passe encore, si les chanteurs entonnent, à la fin, le *Benedictus Dominus Israël*, à quatre voix, et à l'unisson, *fortissimo* en *ré mineur;* cela résonne pompeusement. Écoute les remarquables modulations que fait le hasard s'il arrive qu'un prêtre non musicien prenne un livre pour un autre; pendant que l'un finit en *ré majeur*, l'autre commence en *si mineur*. Observe tout à la Sixtine. Écris quelque mélodie ou quelque autre chose pour ton F. M. B. Salut de ma part au vieux Santini. Jouis du beau coup d'œil de la chapelle, au dimanche des Rameaux, alors que les cardinaux, somptueusement attifés, marchent avec des palmes, chanteurs en tête du cortége. *Les Impropères*, en *si majeur*, pour le vendredi-saint, sont fort belles. Remarque, quand le plus vieux cardinal entonne le *Credo*, au premier jour de Pâques, combien la cérémonie est animée, alors que le canon tonne, que toutes les cloches résonnent, etc... Va à la *Grotta-Ferrata*, c'est charmant et entièrement peint par le Dominiquin. N'oublie pas l'écho de Cœcilia Metella. La tour est à gauche du chemin; dans cette direction, environ à cinquante pas plus loin que le chemin, entre de vieux fragments de murailles et de rochers, est le plus bel écho que j'aie rencontré de ma vie. On ne peut se lasser de l'interroger. Au delà, tout est affreux, et il faut revenir. Apprends à distinguer toutes les différentes espèces de moines.

Naples. — Sur la voie Chiatamone, quand la mer gronde et se brise, songe à moi. Loge-toi près de la mer; j'ai logé à Sainte-Lucie, n° 15, je crois; c'est très-beau. Va de Castellamare sur le mont Saint-Ange à Amalfi; c'est le plus beau chemin de toute l'Italie. Va d'Amalfi à Atrani, et là, visite l'église; de la hauteur tu embrasseras un panorama splendide.

« Ne t'échauffe jamais trop.

« Ne te chagrine pas.

« Ne te réjouis pas trop, parce que cela agite.

« Sois incroyablement raide et hautaine; cela dans ton intérêt. Mange du broccoli en salade avec du jambon; dis-moi si ce n'est pas un régal friand; c'est du moins mon avis. En voilà assez pour aujourd'hui. Porte-toi bien, chère Fanny, toi et toute la famille Hensel. Nous songeons à vous constamment. Vos joies seront les nôtres.

« FÉLIX. »

« Leipzig, 4 janvier 1840.

« Ces petites feuilles vont à Rome
« Te souhaiter le bonheur pour le nouvel an. »

« Je commence ma lettre en style de chanteur ambulant, et je rirais bien si tu la recevais au milieu du Colysée. Où demeures-tu à Rome? as-tu mangé du bon broccoli avec du jambon, ou encore de la *zuppa inglese?* Le cloître Saint-Jean-et-Paul est-il toujours debout? Le soleil se lève-t-il toujours pour toi sous la forme d'un petit pain beurré? J'ai joué à Ferdinand Hiller tes caprices en *si majeur*, *sol*, *mi*, *fa*, et nous les avons, tous deux, admirés. Nous avons voulu y chercher le galop du cheval, mais il n'y était pas; ceci en manière de plaisanterie. Je te jure de rompre mon opiniâtre silence. Pardonne-le moi. Voici mes excuses : le baptême d'abord, et par suite, l'arrivée de ma mère et de Paul; dans l'intervalle, commencèrent les concerts d'abonnement. Ma mère se mit en route; Paul quatorze jours après; puis vint Hiller, qui voulut demeurer à la maison; il comptait rester huit jours; il assista à quelques répétitions, et, finalement, s'enferma pour tout l'hiver, afin de terminer son oratorio de *Jérémie*, qu'il compte faire représenter ici en mars. Puis vint un affreux catarrhe qui me garda trois semaines, en partie au lit, en partie dans ma chambre, et me mit, tout le temps de fort méchante humeur. Ensuite arrivèrent Breitkopf et Hærtel pour me demander le manuscrit de ma seconde livraison de lieder à quatre voix, qu'ils ont maintenant, et celui du trio qu'ils n'ont pas encore; ensuite

vint le copiste, qui me demanda la partition du nouveau psaume qu'avant-hier, au commencement du premier concert de la nouvelle année, nous avons glorieusement exécuté. Arrivée de cent seize amis; dans l'intervalle, venue de Mme Pleyel, qui compte pour deux cent seize, et qui a très-bien joué du piano; puis fêtes de Noël et cadeaux qu'il m'a fallu faire : musique, dessins, cadeaux sérieux, cadeaux enfantins, etc... Puis concert au bénéfice de Mlle Meerti, tel est l'abrégé de mon histoire universelle depuis ma dernière lettre.

Mais pour l'amour de Dieu, que cherches-tu à Rome?—« Ce qu'il « y a de plus beau, » disait le général L..., « c'est de sortir de ce « trou ». Il se trompe; car il y a de belles courses à faire à l'intérieur. Que dis-tu des *pifferari* que les peintres représentent avec tant d'amour? As-tu ressenti la sensation désagréable que leur musique vous fait éprouver, dans le nez, par ses vibrations? Et la musique d'église à Saint-Louis des Franciscains ou ailleurs, je voudrais bien avoir ton avis à son endroit? Connais-tu enfin tous les cardinaux par leur nom rien qu'à voir leur cape et la queue de leur robe? Si, devant une certaine dame du Titien, au palais Sciarra, et deux autres dames de lui encore au palais Borghèse (l'une nue, mais non l'autre, malheureusement), ou encore devant la *Galathée* de Raphaël, tu n'as pas songé à moi et désiré mon séjour à Rome, je te souhaite d'être la marquise Muti Papazurri, qui est plus large que haute, et qui a cinq pieds six pouces.

« Un bon conseil : va au mont Testaccio; prends gîte dans un des bouchons qui s'y trouvent. Tu verras Rome tout entière comme si tu y étais.

« Vois et revois *l'Aurore*, du Guide : pardonne les horribles quintes que font les chanteurs en considération des ornements dont ils les enjolivent. Promène-toi; va au Monte-Pincio; mange au milieu du jour; compose beaucoup; on avance merveilleusement à Rome; écris-moi prochainement une longue lettre; regarde à la fenêtre d'un cloître qui est dans les environs de Saint-Jean-de-Latran, tu verras les montagnes d'Albano; tu compteras les maisons de Frascati à la clarté du soleil. C'est plus beau que toute la Prusse et toute la Po-

logne. Pardonne cette folle lettre; prends-la pour ce qu'elle vaut; porte-toi bien, chère Fanny. Dieu vous garde. Bon voyage, bonne année.

« Votre affectionné Félix. »

XVI

Listz vint se faire entendre à Leipzig à la fin de mars 1840. « Il a passé quatorze jours ici, dit Mendelssohn, et a fait un scandale du diable. Je le tiens cependant, au fond, pour un galant homme, un artiste très-fort. Il joue mieux que tous les autres, c'est indubitable. Cependant Thalberg, avec son sang-froid, son jeu contenu, a bien aussi sa valeur; et puis, il me faut avouer que les compositions de Listz se mettent à l'abri de sa merveilleuse exécution; elles ne sont dirigées que vers la *virtuosité*. Dans une fantaisie de Thalberg (*la Donna del Lago*, par exemple), nous voyons une accumulation des effets les plus finis et les plus recherchés, une progression étonnante de savantes et élégantes difficultés; tout cela combiné, raffiné, exposé avec sûreté et science, plein du goût le plus délicat. Ajoutez que l'homme a une force incroyable dans le poignet, et que, malgré cela, il joue avec une légèreté de doigts inouïe. Listz possède, de son côté, une souplesse et une habileté de doigts très-grandes; il a, de plus, un tact musical qu'on ne trouve chez personne; en un mot, je n'ai vu, chez aucun musicien, un tel sentiment musical répandu jusqu'au bout des doigts; il jaillit spontanément, et grâce à cette spontanéité, grâce aussi à une technique, une pratique énormes, il distancerait tous les autres, si les pensées originales n'étaient pas, après tout, la grande affaire; or, du moins jusqu'à présent, la nature semble les lui avoir refusées, tellement qu'à ce point de vue, la plupart des virtuoses modernes l'égalent ou le surpassent. A part ces restrictions, il est indubitable que Thalberg et lui tiennent le pre-

mier rang parmi les pianistes. Listz, malheureusement, s'est mal posé devant le public. »

Le célèbre pianiste, on le sait, ne voyageait jamais qu'accompagné d'un factotum à qui l'on reprochait des allures trop mercantiles. On douta du désintéressement de l'artiste; on le soupçonna de vouloir escompter d'avance la curiosité du public. Le prix des places ayant été haussé, les assistants s'irritèrent, firent payer au maître les fautes du serviteur, l'accueillirent avec dédain.

Mendelssohn, toujours bon et généreux, entreprit de réconcilier Listz avec son public, et d'obliger son auditoire à lui rendre justice. Il loua à ses frais la salle du Gewand-Haus et y donna, en l'honneur de Listz, une soirée splendide à laquelle il invita toutes les notabilités de Leipzig. Il joua à quatre mains avec le virtuose, exécuta, avec lui et Hiller, le triple concerto de Bach... A l'abri de cette noble hospitalité, Listz gagna sa cause, et, ne voulant pas se trouver en reste avec son hôte, il versa généreusement dans la caisse des musiciens pauvres le produit d'un magnifique concert qu'il donna quelques jours après.

Mendelssohn fit une petite excursion à Londres, dans l'automne de 1840, et revint à Leipzig à peu près à l'époque où sa sœur Fanny revénait de son voyage d'Italie. Ce lui est une occasion de célébrer, dans une sorte de dithyrambe, les charmes de la *bonne vie domestique allemande:* « Voyager, c'est beau; mais comme il est doux de retrouver son foyer, la vie douce et paisible, les bonnes mœurs antiques, le travail consciencieux et honnête! »

XVII

Nous touchons à la fin de cette année 1840, si pleine de rumeurs politiques, pendant laquelle, comme le disait spirituellement Henri Heine, « ses compatriotes s'imaginèrent que les Français n'en voulaient pas seulement aux couronnes des roitelets germa-

niques, mais bien aussi aux pommes de terre de leurs sujets, et qu'ils désiraient posséder les provinces rhénanes pour boire leur bon vin du Rhin (1). »

Un médiocre poëte, Nicolas Becker, composa, à cette époque, une chanson que toute l'Allemagne chanta avec un enthousiasme qui tenait du délire : « *Ils ne l'auront pas, le libre Rhin allemand...* » Avec sa fine ironie, Henri Heine riait de cette furie gallophage, et en signalait tous les ridicules. Dans son poëme de *Germania*, il fustigeait le pauvre Becker, en même temps qu'Alfred de Musset rimait sa mordante et belliqueuse réponse :

« Nous l'avons eu, votre Rhin allemand ;
« Il a tenu dans notre verre.... »

Mendelssohn, dont on ne saurait suspecter le patriotisme, jugeait la chose au même point de vue que Henri Heine. Il ne croyait pas à la guerre, et s'exprimait ainsi sur la malencontreuse chanson, dans une lettre datée de Leipzig, le 20 novembre 1840 :

« Toute la ville retentit d'un lied, qui a une tendance politique contre les Français, et que les journaux voudraient, à toute force, rendre populaire. Grâce à la pénurie de la vie politique, ils y réussissent, et toutes les gens parlent du chant du Rhin ou *la Colognaise* (2), comme ils l'appellent. La chose est caractéristique. Les premiers vers sont : « Ils ne doivent pas l'avoir, le libre Rhin allemand ; » et ces paroles reviennent à chaque strophe. Je cherche l'opportunité de cette chanson. Si encore on disait : « Nous voulons le conserver ; — mais on dit : « Ils ne doivent pas l'avoir. » Cela me paraît stérile. N'est-ce pas une puérilité, en effet, quand on possède quelque chose fort et ferme, de crier et de chanter qu'aucun autre ne doit l'avoir ! Et voilà ce qu'on chante à Berlin et ici dans les palais, dans les casinos, dans les clubs, et, naturellement, tous les musiciens espèrent conquérir l'immortalité en mettant ces paroles

(1) Henri Heine, *Lutèce*. Lettres écrites à la *Gazette d'Augsbourg*, de 1840 à 1843. — Préface.

(2) Par opposition au chant national français, *la Marseillaise*.

en musique. A Leipzig, seulement, il a paru trois mélodies, et n'ose-t-on pas impudemment annoncer, dans les journaux, qu'il va en paraître une de moi, quand je n'y ai jamais songé, même en rêve ! »

Et plus loin : « Hærtel me promet que, si je veux mettre « le libre Rhin » en musique, il vendra six mille exemplaires en deux mois... Non, vraiment, je ne ferai pas une pareille chose ! »

Mendelssohn demande des jouissances plus nobles et plus pures à la composition et à l'exécution de ses grandes œuvres musicales ; il rend compte à sa mère de la seconde exécution du *Lob-gesang*, à Leipzig, à la fin du mois d'octobre :

« Tu as appris, par les journaux, que nous avons, pour le roi de Saxe, fait exécuter le *Lob-gesang* dans un concert extraordinaire, et que tout s'est comporté magnifiquement. Il y avait un ensemble musical qui m'a comblé de joie. Le roi, pendant une suspension, m'a fait appeler. J'ai dû franchir un double rang de dames (tu connais la disposition de la salle) pour arriver à l'endroit où il se tenait avec sa suite. Il s'est longtemps et amicalement entretenu avec moi, et a parlé musique en connaisseur. Le *Lob-gesang* a été ensuite exécuté ; à la fin de la seconde partie, comme j'étais encore à mon pupitre, j'ai entendu dire partout autour de moi : « C'est maintenant le roi qui vient ; » et, en effet, c'était lui qui, à son tour, franchissait le rang des dames pour venir à moi (tu comprends la joie générale). Il me parla si chaleureusement et d'une façon si noble que ce me fut un grand plaisir et un grand honneur. Il me cita les passages qui lui avaient plu davantage ; il complimenta l'orchestre, les chanteurs, les chanteuses. C'était, dans la salle, un enthousiasme, un tumulte à se croire dans l'arche de Noé ! »

XVIII

Le roi de Prusse, Frédéric-Guillaume IV, était un protecteur éclairé des arts. L'histoire lui pardonnera beaucoup en faveur de cette protection presque passionnée dont il entourait les peintres, les musiciens et les statuaires. Frédéric - Guillaume aimait réellement les arts et en parlait savamment. Il adorait surtout la musique. De plus, il avait une profonde estime pour le talent et le caractère de Mendelssohn. Il eut la pensée de l'enlever à son confrère de Saxe. Il avait besoin du concours de l'artiste pour la réalisation d'un projet considérable, éclos dans sa royale cervelle : il s'agissait de créer, à Berlin, une académie des beaux-arts, divisée en quatre sections : peinture, sculpture, architecture et musique. Il y aurait eu un directeur pour chaque section, et chacun, à tour de rôle, aurait eu la direction générale de l'académie tout entière; on avait jeté les yeux sur Mendelssohn pour être directeur de la classe de musique. Cette classe eût été une sorte de conservatoire, en même temps qu'une pépinière pour le grand théâtre royal. On avait également en vue de grands concerts publics, où l'on aurait exécuté, tour à tour, de la musique religieuse et de la musique profane.

Le roi tenait à l'exécution de son plan avec une obstination toute germanique.Le conseiller privé, de Massow, reçut de pleins pouvoirs pour négocier avec l'artiste qui, de son côté, était vivement sollicité par sa famille d'accéder aux vœux de Frédéric-Guillaume.

Mais Mendelssohn était depuis longtemps habitué à traiter d'égal à égal avec les puissances royales. L'hôte de la reine Victoria, l'ami du roi de Saxe, crut devoir réfléchir longtemps avant de prendre un parti. Il est curieux de lire, dans sa correspondance, les documents consacrés à cet incident. Ce ne sont que mémoires, protocoles, préliminaires, tout l'attirail, enfin, des négociations diplomatiques : on dirait d'un potentat traitant avec un autre potentat de la cession d'une province.

Mendelssohn juge le projet mauvais. Il ne croit pas à son exécution possible; le plan d'académie, tel qu'il est conçu, est irréalisable; le réaliserait-on, que l'entreprise n'aurait pas chance de vie. Il ne se décide cependant pas tout d'abord à refuser la mission qui lui est proposée; il vient passer quelques jours à Berlin; il veut apprécier par lui-même les ressources musicales de cette ville; il voit tout en noir; il croit reconnaître que l'influence longtemps exercée par Spontini sur les choses de la musique n'a pas été bonne; il regrette qu'un autre artiste, Spohr, par exemple, n'ait pas été appelé à réparer, par son énergie, son savoir, ses hautes capacités, les mauvais effets de cette direction. Il n'ose pas dire tout haut ce que disait une femme spirituelle, et ce qu'il pense lui-même, injustement peut-être, à savoir, que « les Prussiens sont un grand peuple excessivement désagréable. » Bref, rien ne l'attire dans la capitale de la Prusse; et il revient, une première fois, à Leipzig, sans avoir rien décidé.

Nous n'en finirions pas, si nous voulions décrire tous les incidents de cette négociation qui dura bien près de quatre ans; disons cependant qu'un jour la résolution de Mendelssohn fut inopinément ébranlée, et, cela, au moment où il était plus dégoûté que jamais du séjour de Berlin, et sous le coup pénible du demi-succès de ses chœurs d'*Antigone*. On sait que ces chœurs avaient été écrits pour le théâtre de Potsdam. S'inspirant du caractère simple de l'art antique, Mendelssohn avait inauguré des formes inusitées. La nécessité d'employer le chœur suivant l'esprit de la tragédie antique, comme un personnage collectif qui prend part à l'action, lui avait donné l'idée d'une récitation à l'unisson, dont l'effet parut d'abord original, mais qui, bientôt, sembla monotone.

La musique de Mendelssohn, accouplée à la traduction littérale du chef-d'œuvre de Sophocle, ne réussit pas, ou du moins n'obtint qu'un succès d'estime. Mendelssohn, habitué, jusqu'alors, à des succès d'enthousiasme, vit là un échec sérieux, et demanda, peu de temps après, une entrevue au roi, dans l'intention de se dégager d'une manière complète.

Frédéric le reçut avec une affabilité parfaite, et le compositeur,

qui s'attendait à voir un visage irrité, fut fortement ému de la délicatesse des sentiments exprimés par le prince : « Je ne puis pas vous forcer à rester, lui dit-il, mais je tenais à vous dire combien votre résolution me fait peine : elle renverse tous les plans que j'avais édifiés sur votre séjour à Berlin ; elle fait un vide que je ne saurais combler. Si, encore, je connaissais un homme capable de réaliser ce que j'attendais de vous ! Mais je n'en connais point... — Eh bien ! j'ai songé à autre chose : créer, auprès de moi, comme une sorte de petite chapelle, un petit chœur de trente chanteurs et chanteuses, un petit orchestre pris dans l'élite des théâtres. Les dimanches et jours de fêtes, je ferai exécuter de la bonne et grande musique, la vôtre, si vous y consentez. Comme musicien, est-ce qu'il ne vous serait pas agréable d'avoir un excellent instrument pour en jouer à vos heures ?

C'est cet instrument que je vous offre ; c'est moi qui m'occuperai de sa formation, de sa composition ; vous n'aurez rien à faire, sinon à apporter, de temps en temps, de belles œuvres, que vous ferez exécuter sous vos yeux et sous les miens... »

Mendelssohn revint de cette entrevue touché jusqu'aux larmes ; le roi montrait tant de discrétion, il renonçait à ses rêves avec tant de bonhomie, que le compositeur fut sur le point de se livrer à la discrétion du royal interlocuteur. Cependant, tant ému qu'il soit, un Allemand a toujours, dans un petit coin de son cerveau, une case raisonneuse, et cette case disait à Mendelssohn : « Leipzig ! ta liberté ! Cet auditoire dévoué, cet orchestre d'élite que tu as façonnés, qui te chérissent, qui t'acclament ! ce milieu qui est devenu ta vie ! Y pourras-tu renoncer sans aliéner la meilleure partie de tes joies d'artiste ? » Voilà ce que la case raisonneuse disait à Mendelssohn. — Il s'en tint donc uniquement aux dernières propositions du roi : pas de séjour obligé à Berlin, pas de conservatoire, réserve pleine et entière de sa liberté d'action, promesse, seulement, de revenir, de temps à autre, faire exécuter dans la capitale de la Prusse certaines œuvres composées exclusivement pour Berlin et d'après les indications royales.

C'est ainsi que Mendelssohn revint définitivement à Leipzig, dans

sa fidèle Saxe, revêtu du titre de maître de chapelle de S. M. Frédéric-Guillaume IV.

Nous devons signaler ici une lettre de Mendelssohn, écrite à un critique de Berlin, précisément à l'époque du succès contesté des chœurs d'*Antigone*. Ce critique lui proposait ses services pour un compte rendu élogieux de son œuvre. Voici en quels termes lui répondit le compositeur : « J'ai reçu vos gracieuses propositions, et je vous prie d'agréer l'expression de ma reconnaissance ; quoique je prévoie, avec vous, que mes chœurs d'*Antigone* seront l'occasion d'une foule de comptes rendus biscornus et malveillants, je ne puis me résoudre à les éviter par le moyen que vous me proposez si amicalement. Je me suis imposé une règle inflexible, celle de ne jamais écrire, dans les feuilles publiques, quoi que ce soit ayant trait à la musique, ni publier, *directement* ou *indirectement*, un article sur mes propres œuvres ; et, quand je considère à quel préjudice immédiat pourrait me conduire toute autre façon d'agir, je ne puis me départir d'une résolution à laquelle je suis toujours resté étroitement fidèle. » Mendelssohn dédaignait la réclame ; — elle lui semblait une inutilité et même un danger.

Sa vie était toujours fort active. Les lettres de 1841 sont très-nombreuses ; il avoue qu'en deux jours il en a écrit trente-cinq. Beaucoup ont trait à la négociation entamée avec le roi de Prusse ; beaucoup d'autres sont des réponses à des compositeurs allemands qui lui envoient leurs œuvres, espérant qu'il les jugera dignes d'une exécution aux célèbres concerts de Leipzig. Ces réponses sont toujours gracieuses et dignes ; Mendelssohn loue sincèrement quand l'œuvre le comporte ; il signale les défectuosités, quand il y a lieu, sans faiblesse, mais toujours avec bienveillance.

Une lettre du 2 janvier 1841 témoigne de ses préoccupations littéraires ; il reproche gravement à son frère de lire Diderot, dont le bourbier (*mistpfuhl*) lui soulève le cœur ; il tance vertement « l'outrecuidance française », maudit Voltaire et jette l'anathème au pauvre Heine, son compatriote. Le puritanisme de Mendelssohn, dans les dernières années de sa vie, devenait parfois étroit.

XIX

Malgré l'amour profond du compositeur pour « *la patrie allemande,* » l'Angleterre ne cessait de l'attirer ; il avait laissé, dans ce pays, de nombreuses amitiés ; sa popularité y était sans bornes; sa musique y excitait une admiration sans égale. Était-ce un enthousiasme sincère? les Anglais goûtaient-ils réellement les produits de *la muse de Mendelssohn?* ou bien, voyant en lui le favori de l'aristocratie, le parfait *gentleman*, faisaient-ils acte de courtoisie en accueillant, de leurs frénétiques hourras, l'hôte de la reine et des plus illustres lords de la Grande-Bretagne? — Il est de fait, cependant, que, dans ce pays, la vogue de la musique a survécu à la vogue de l'auteur, et, même aujourd'hui, Hændel et Mendelssohn sont les compositeurs préférés de l'Angleterre.

La lettre suivante témoigne de l'accueil extraordinaire qui attendait Mendelssohn toutes les fois qu'il passait le détroit. La lettre est du 21 juin 1842. La femme du musicien l'avait accompagné.

« Chère mère, ta lettre d'hier nous a tellement comblés de joie, que je veux, aujourd'hui, t'en remercier tout au long, ce que je n'avais pu faire pour la précédente, qui était comme un vrai kaléidoscope de la vie berlinoise. Ta description si vraie, et, pourtant, si neuve, nous a ravis; puisses-tu éprouver le même plaisir au récit des belles choses que nous voyons tous les jours. Malheureusement, j'ai été tellement hébété pendant la dernière semaine, que ma pauvre cervelle est troublée et que j'ai dû, pendant quelques jours, rester étendu sur un sopha, lisant Wilhelm Meister, et ne sortant, le soir, que pour courir les champs avec Klingemann, pour reprendre un peu mon assiette.

« Ma lettre d'aujourd'hui se ressent de mon état; j'ai été vraiment surmené. J'ai d'abord touché l'orgue à *Christ-Church*, Newgate-Street; j'ai cru, un instant, que j'allais étouffer, tant était grande l'affluence autour de moi. Quelques jours après, j'ai joué, à *Exeter-*

Hall, devant trois mille personnes qui poussaient des hourras, agitaient leurs mouchoirs, trépignaient à faire crouler la salle. Puis j'ai été reçu par la charmante et gracieuse reine Victoria, si aimable, si bienveillante, si modeste, et, en quelque sorte, si virginale ; elle parle allemand à ravir et connaît toutes mes œuvres, entre autres, les quatre livraisons de lieder sans paroles, les lieder avec paroles, ma symphonie, mon Lob-gesang ! C'est hier au soir que je fus chez la reine; elle était presque seule avec le prince Albert ; elle s'est assise près du piano et m'a fait jouer, d'abord, sept lieder sans paroles, puis la Sérénade ; enfin des improvisations sur le *Rule Britannia*, la Chasse sauvage de *Lutzow*, le *Gaudeamus igitur*. Ce dernier thème était un peu difficile à traiter ; mais, comme ils me l'avaient indiqué, il fallut bien m'en tirer sans faire de remontrances. On prit le thé dans la belle galerie du palais Buckingham, où il y a des tableaux d'animaux de Paul Potter et d'autres toiles qui m'ont beaucoup plu. Puis j'ai joué ma symphonie en *la mineur* qui leur a fait grand plaisir; ils m'ont témoigné leur satisfaction dans des termes qui dépassent tout ce qu'on peut attendre de la plus exquise hospitalité. Tout cela m'a tourné la tête, et j'ai besoin de me recueillir pour ne pas la perdre complétement. »

22 juin. — « Je suis assez calme pour reprendre ma lettre; l'avouerai-je : ma fatigue est passée ; je suis frais et dispos. Hier au soir, j'ai joué mon concerto en *ré mineur* et dirigé mes *Hébrides* à la Société philharmonique. Je me retrouvais au milieu de vieux amis qui interprétaient ma musique avec amour. J'étais bien heureux. A la fin, il s'est fait un vacarme qui m'a assourdi. Mon concerto a été applaudi, acclamé, pendant dix minutes. Il a fallu recommencer les *Hébrides*. La semaine prochaine, les directeurs me donnent un dîner à Greenwich ; on veut descendre la Tamise en corps, faire des speechs, et ils parlent de faire représenter *Antigone* à Covent-Garden, dès qu'ils auront une traduction convenable.

« Dernièrement, j'allais à un concert à *Exeter-Hall*, avec Klingemann, en flânant ; j'entre au milieu de la première partie ; il y avait trois mille personnes présentes. A peine ai-je franchi le seuil, qu'on se lève · on applaudit, on crie ; je ne savais à qui cela s'adressait ;

arrivé à ma place, je m'aperçus, enfin, que cette ovation me concernait. J'étais auprès de sir Robert Peel et de lord Wharncliffe, qui applaudissaient aussi. Je me confondis en remercîments. En vérité, j'éprouvais un orgueil infernal de ma popularité en présence de Robert Peel.

« Mistress Butler a lu chez Ehorley, *Antoine et Cléopâtre*, de Shakspeare. Nous sommes toujours dans d'excellentes relations depuis notre rencontre d'il y a douze ans (elle était alors miss Fanny Kemble). Elle a lu en mon honneur et admirablement bien; il y avait là lady Morgan, Winterhalter, mistress Jameson et Duprez. Ce dernier a chanté deux romances françaises : dans l'une, il s'agit d'un vieux mendiant qui a faim; dans l'autre, d'un jeune insensé qui répète à chaque couplet : « Le vent qui vient à travers la montagne me rendra fou. » — « Sweet! » disaient les dames, et Moschelés, et Benedict, et Grotes, et tous les autres. — Ce soir, à sept heures, dîner chez Bunsen. Nous ne savons pas où nous passerons notre soirée. Peut-être irons-nous, vers les onze heures, chez Charles Kemble. Nous souperons à minuit. Le temps est invariablement beau. Nous avons visité, ces jours derniers, la Tour, les Docks de Catherine, le Tunnel; nous avons mangé du poisson à Blackwall, goûté à Greenwich; — nous sommes revenus par Peckam. Nous avons été à pied, en voiture, en wagon, en barque, en bateau à vapeur. Après-demain, nous devons aller passer deux jours à Manchester. La semaine prochaine, nous retournons à Francfort. J'ai renoncé à la fête musicale de Haag, quoiqu'il m'en coûte de ne pas faire entendre mon *Lob-gesang*; mais pendant toute cette semaine, je ne veux plus qu'on me parle musique. J'aurais encore à parler à Fanny de la collection de Bridgewater, où il y a des peintures et des dessins d'Hensel, de celle de l'hôtel Sutherland, de celle de l'hôtel Grosvenor. J'aurais voulu pouvoir entretenir Rebecca du meeting scientifique de Manchester. Malheureusement, je n'ai pu m'y rendre. J'ai manqué Whewel, Jacoby et Encke, qui devaient y être.... »

XX.

1841, une partie de 1842, furent pour Mendelssohn une période de sérieux labeurs. La direction de ses concerts, la composition d'œuvres importantes, sa correspondance absorbaient tout son temps. Le travail était devenu, pour lui, un besoin, une seconde nature. Il n'estimait pas le travail facile. « La nature, disait-il à son ami Charles Eckert, la nature donne le germe. C'est à l'homme de le féconder par le travail, par des efforts constants, par un continuel désir de mieux faire, par une direction inflexible dans le sens du vrai et du bien. C'est là ce qui constitue le caractère. Sans talent, on ne fait rien. Avec le talent sans caractère, on ne fait pas grand chose. Ce qui m'a fait concevoir pour vous une sincère affection dès les premiers jours de notre connaissance, c'est votre caractère joint à votre talent. Croyez-moi, travaillez toujours et sans cesse ; ne vous lassez jamais de revoir, de corriger, d'améliorer. C'est le seul moyen de créer des œuvres dignes de respect. »

Pour se reposer de ses fatigues, il fit, en famille, un petit voyage en Suisse, et nous trouvons deux lettres à sa mère qui prouvent avec quel plaisir et quel sentiment vrai de la nature il avait revu ce délicieux pays.

« Chère mère, » écrivait-il d'Interlaken, le 18 août 1842, « te rappelles-tu cette jolie hôtellerie que nous avions habitée, il y a vingt ans, avec les gros noyers (que j'ai dessinés), et cette jeune et jolie hôtesse ? J'y revins dix ans plus tard, mais ce jour-là, on me refusa un gîte : je voyageais à pied, misérablement. Ce fut le seul souci de mon voyage. J'y suis encore, — homme fait, cette fois. — La *Yungfrau*, avec ses cornes d'argent, se dessine toujours, élégante et dentelée, sur un ciel pur et limpide. Mais l'hôtesse a vieilli ; je ne l'ai reconnue qu'à sa démarche et à son costume. J'ai de nouveau dessiné les noyers, mieux qu'autrefois, moins bien qu'il ne faudrait encore. C'est toujours par la poste d'Untersée qu'arrivent les lettres.

Il y a beaucoup de maisons nouvellement bâties. L'Aar, comme jadis, tantôt gronde, tantôt faiblement murmure, bleu toujours, — « *Time is, time was, time is passed.* » — Je n'ai rien de plus à t'apprendre, sinon que nous allons tous bien, que nous songeons tous les jours à toi. Il n'y a plus de description de la Suisse à faire, et, au lieu de rédiger un journal comme autrefois, je dessine avec rage. Je m'assieds devant la montagne; j'essaie de la reproduire. Je ne cesse que lorsque le tableau est fini. Je mets tous les jours un paysage en portefeuille. Qui n'a pas vu la Gemmi ne connaît pas la Suisse, et c'est la parole que chacun prononce en voyant quelque chose de nouveau dans ce délicieux pays. Il en est comme des beaux livres: toutes les fois qu'on les reprend, on trouve quelque nouvelle page qui les fait trouver plus beaux encore. Ainsi, avec ma femme à mes côtés, j'ai trouvé des impressions tout autres que celles que j'avais ressenties la première fois. Il me prend de folles envies de parcourir toutes les montagnes, toutes les vertes vallées que je rencontre. Je voudrais y rester, y habiter de longs mois. Il me passe par la tête des résolutions soudaines de me fixer ici avec tout ce que j'aime et tout ce que je possède, de ne revenir vers le Nord qu'après que la dernière feuille sera tombée. Au premier jour, nous nous dirigerons vers l'Oberland. Je me réjouis à la pensée de voir le clair de lune à Lauterbrunn. Par la Furka et le Grimsel, nous nous dirigerons vers le lac des Quatre-Cantons, au Righi; puis, de pays en pays, il nous faudra songer à revenir en Allemagne, ce qui n'a rien de pénible en soi. En vérité, il y a des jours où l'univers me semble une belle et bonne chose! »

Zurich, 3 septembre 1842. « Notre beau voyage touche à sa fin... Châlets, glaciers, rochers, lacs bleus, maisons blanches, parterres émaillés, fraîches collines, il faut vous quitter et la Suisse avec vous. C'était bien beau et nous en avons bien joui. Belle humeur, bonne santé, beau temps. C'était un merveilleux plaisir que de voyager ainsi. Pendant une partie des derniers jours, cependant, nous eûmes de la pluie, des nuages. Cette circonstance nous empêcha de voir, tout à notre aise, le Righi et la chute du Rhin à Schaffouse. A ces deux exceptions près, nous avons tout vu, aussi bien que nous pou-

vions l'espérer. Je suis surtout ravi d'avoir pu traverser, par une belle matinée, le terrible glacier chanté par Schiller. Mais à Engelberg, la pluie commença. Je traversai tout l'Unterwald avec mon parapluie ouvert... J'ai retrouvé mon guide de l'autre fois. Nous nous sommes mutuellement reconnus avec une grande joie. Il est maintenant aubergiste à Meiringen, *à la Couronne*. Envoie tous tes correspondants, chère mère, à l'homme et à son hôtel. Sérieusement, je veux écrire à Londres, pour que Murray, dans son prochain guide rouge du voyageur en Suisse, fasse l'éloge de *Crown in Meiringen*. Je puis le faire en toute conscience. Michel a une bonne maison, une femme charmante, cinq jolis enfants, pour lesquels j'ai acheté, à Untersée, des habits et des soldats de bois. Nous nous souvînmes agréablement d'il y a onze ans. Il me proposa des paroles pour un lied en *sol* majeur, que je chantais alors et dont je conservais la mélodie avec l'intention d'y adapter des vers, si j'en trouvais.—Comme je parlais, devant lui, de grimper au Grimsel : — « Mais, avec moi, avec moi, » dit-il. Il confia à un ami la présidence de sa table d'hôte et le lendemain matin il était prêt avec son bâton de voyage, sa veste de guide, des montures pour tous... « Tu ne pourras donc jamais renoncer aux excursions! » lui disaient les moissonneurs. — Il m'avoua, qu'ayant femme et enfants, cela était imprudent, en effet; on ne savait pas ce qui pourrait advenir. Nous fûmes donc au Grimsel, où je dessinai encore. Kücken était avec moi. Il va à Paris. Il compose un opéra, dont un Viennois a écrit le texte, et qu'il doit faire exécuter à Berlin. Nous avons parlé du Faulhorn, de Meyerbeer, de Donizetti, du Conservatoire de Berlin, du Grimsel, de la Furka et des Neiges. Mais je mets fin à mon griffonnage. Au revoir et à bientôt! »

XXI.

A la fin de 1842, nous retrouvons Mendelssohn à Leipsig, au milieu de ses amis, conduisant de nouveau son orchestre d'élite. « Tu

n'as pas idée, écrit-il à sa mère, des travaux qui sont accumulés sur ma table : mes chœurs d'*Antigone* à revoir, la partition et les parties séparées de ma symphonie en *la* mineur à corriger, une masse de lettres à écrire. Raupach m'a envoyé le premier chœur d'*Athalie* à mettre en musique. Je médite, dans ma tête, les chœurs d'*Œdipe*. Je veux compléter la partition du *Songe d'une Nuit d'été*. Je rêve une symphonie-cantate. Je veux terminer la Sonate pour piano et violoncelle. Il y a trois jours, concert Schrœder ; j'ai joué et dirigé l'ouverture de *Ruy-Blas*. Ce soir, concert de Dœhler, etc... Au dernier concert d'abonnement, j'ai joué le concerto en *sol* majeur, de Beethoven, mon grand cheval de bataille, et jamais je n'avais si bien joué... Le monument du vieux Sébastien Bach marche à merveille. Avant-hier, Bendemann est venu pour le voir. On avait enlevé les échafaudages ; colonne, colonettes, volutes, bas-reliefs étaient à découvert et quand le soleil est venu éclairer la perruque du vieux maître, j'ai senti, dans mon cœur, une joie soudaine (1). »

C'était sur la demande formelle du roi de Prusse que Mendelssohn s'occupait de mettre en musique *Athalie* et *Œdipe*. Ce prince, à son titre de maître de chapelle, venait d'ajouter celui d'inspecteur général de la musique religieuse dans le royaume de Prusse. Le compositeur songeait aussi à son *Hélias*, la seconde de ses grandes compositions religieuses.

« Mendelssohn, » dit M. Fétis, « avait une organisation de *Cantor* du XVIIe siècle. Il se plaisait aux grands ouvrages, et les traitait sérieusement, magistralement. Ses oratorios sont des œuvres de grandes dimensions, où l'esprit de Stœlzel, de Telemann, et surtout le genre de Sébastien Bach, semblent revivre sous des formes rajeunies. Le plan de ses ouvrages paraît avoir été tracé par la main de ces vieux maîtres, et, comme eux, Mendelssohn y fait intervenir le chant choral. »

Chaque fois que Mendelssohn se préoccupait d'un de ces grands

(1) Lorsque, en 1841, il avait été question de ce monument, Mendelssohn avait donné, à cette intention, *à lui tout seul*, un *Concert d'orgue* dans l'église de Saint-Thomas. — Le monument a été élevé en face de l'école de Saint-Thomas, sous la fenêtre de l'appartement qu'avait habité Sébastien Bach.

sujets d'histoire religieuse, il prenait les conseils de son ami, le pasteur Julius Schubring. Le 16 décembre 1842, il lui envoie le texte de l'*Hélias*, lui demandant s'il le trouve bien conforme aux données bibliques, si la figure d'Hélie est bien suffisamment en relief, si elle n'est pas étouffée par les figures secondaires. — Hélie doit-il chanter en remontant au ciel? etc... — Mendelssohn attachait à la vérité du texte une importance capitale. En dénaturer le caractère lui eût paru un sacrilége. Dans sa pensée, l'*Hélias* devait être une sorte de *Waldpurgiss-nacht* biblique, et en étudiant cette partition, nous verrons, en effet, qu'il y a des situations qu'il est facile de rapprocher.

En 1842, le compositeur perdit sa mère. Cet événement lui causa une peine profonde, quoiqu'il y ait, dans sa correspondance, peu de lettres consacrées à cet événement.

Nous voyons, par une lettre du 13 janvier 1843, adressée à son ami Charles Klingemann, à Londres, que, de même qu'après la mort de son père il s'était fiévreusement plongé dans la composition du *Paulus*, de même, frappé d'un nouveau malheur, il demande à son art l'oubli et la consolation :

« Je vois tous les jours de plus en plus combien l'art est un don du ciel, et combien sont fous ceux qui le considèrent comme chose inutile ou secondaire. Je remercie tous les jours mes parents de m'avoir lancé dans cette voie. Quand l'art nous parle au fond du cœur, il nous transporte hors de la cité, hors du pays, hors du monde. C'est une bénédiction de Dieu! Pendant ces jours où je suis resté seul, seul avec ma douleur, sans même avoir autour de moi, comme consolateurs, les doux visages de ma femme et de mes enfants, j'ai trouvé une diversion salutaire dans le travail, même purement mécanique. J'ai recopié toute la partition, toutes les parties séparées du *Waldpürgiss-nacht;* j'ai complété la musique du *Songe d'une Nuit d'été*. Je remercie Dieu tous les jours, pour m'avoir donné la musique comme art consolateur! »

Il lit aussi du Jean Paul et s'y complaît : « C'est un bonheur de lire et de comprendre de telles œuvres. Quand une fois on les a com-

mencées, on les lit d'une haleine, sans pouvoir s'arrêter. Qui ne connaît pas l'histoire de *Siebenkas*, les années d'école buissonnière (*flegeliahre*), se prive d'une grande et pure jouissance. »

XXII.

Nous trouvons dans la correspondance de Mendelssohn trois lettres concernant M. Niels Gade, compositeur danois; elles offrent un grand intérêt. M. Niels Gade, né vers 1819, à Copenhague, a occupé après la mort de Mendelssohn, à Leipsig, la place de directeur de la Société des Concerts. La succession de l'auteur de *Paulus* et du *Songe d'une Nuit d'été*, fut, pour ce jeune maître, d'autant plus flatteuse et honorable, que ce fut Mendelsshon qui le désigna pour son héritage. M. Henri Blaze, si compétent en ce qui touche l'art allemand, fut un des premiers à signaler au public français, la personnalité de M. Niels Gade, dont certaines œuvres ont été, tout dernièrement, entendues aux *Concerts populaires* de musique classique, de Paris.

Voici en quels termes s'exprimait M. Henri Blaze, dans un article qui fait aujourd'hui partie de son recueil intitulé : « *les Musiciens Contemporains.* »

« Né à Copenhague, il était dans l'ordre des choses que M. Gade cherchât, au début, à se créer, au cœur même de l'Allemagne, un point de départ d'où il se ferait ensuite victorieusement reconnaître dans son pays, lequel, selon l'antique et solennel usage de tous les pays de ce monde, avait besoin, pour croire à la valeur d'un de ses enfants, que des étrangers l'en eussent informé. Découragé du peu de sympathie qui se montrait autour de lui, ennuyé d'attendre vainement cette heure glorieuse du succès qui menaçait de ne jamais devoir sonner à l'horloge de la paroisse de Copenhague où il végétait assez pauvrement, M. Gade prit le parti d'écrire droit à Mendelssohn et ne laissa pas que de joindre à l'épître sa meilleure symphonie. Mendelssohn lut la lettre et surtout la symphonie dont il fut charmé. »

Ce n'était pas la première fois, nous l'avons vu, que Mendelssohn était appelé à se prononcer sur des œuvres contemporaines. Il est impossible de ne pas reconnaître que, dans cette circonstance, il éprouva un entraînement sincère, et nous n'en voudrions pour preuve que la lettre qu'il écrivit à sa sœur Fanny, avant même d'avoir répondu au musicien.

« Chère Fanny (13 janvier 1843), nous avons essayé hier une nouvelle symphonie d'un Danois nommé Gade, et nous devons l'exécuter publiquement le mois prochain. De longtemps, je n'avais rien entendu de cette force; c'est un talent de premier ordre, et je voudrais que tu entendisses cette symphonie danoise; elle est sérieuse et originale. Je ne t'écris que ces quelques lignes. Je ne sais rien de l'auteur, sinon qu'il habite Copenhague et qu'il a 26 ans. Je vais lui écrire immédiatement pour lui témoigner ma joie et le remercier. »

Suit la lettre au compositeur, lettre des plus flatteuses dans laquelle Mendelssohn loue l'œuvre sans restrictions, et offre ses services pour la faire répéter, exécuter, pour la populariser, pour aider à sa publication.

Le 3 mai, il rend compte dans les plus grands détails de l'exécution, qui se fit au milieu de l'enthousiasme général. Le succès de M. Gade fut immense, et Mendelssohn ne peut cacher la joie sincère qu'il en éprouve : « Vous commencez, lui dit-il, par où j'ai fini. »

Les applaudissements prolongés de tout ce que Leipzig avait de connaisseurs, s'entendirent de Copenhague, et, de ce jour, les Danois proclamèrent leur compatriote un grand maître (1). L'Allemagne le disputa plus tard à sa patrie. Quand mourut Mendelssohn, la ville de Leipzig voulut avoir M. Gade à la tête de ses concerts, et c'est dans ce poste qu'il s'établit, jusqu'au moment où la première guerre du Sleswig le rappela en Danemark.

---

(1) Voyez, dans le livre de M. Henri Blaze, une appréciation intéressante des œuvres et du style de M. Niels Gade, *Les Musiciens contemporains*, page 97 et suivantes.

XXIII.

On se rappelle que, grâce à un legs fait au roi de Saxe par un particulier généreux, on avait fondé à Leipzig une école de chant que Mendelssohn dirigeait avec un soin digne d'éloges.

« Notre école de musique, écrivait-il à Moschelès, le 30 avril 1843, commence à marcher merveilleusement; tous les jours le nombre des élèves augmente et les leçons prennent plus d'importance. Mais, il y a deux sortes de maladies contre lesquelles je suis obligé de lutter des pieds et des mains. La direction veut s'agrandir outre mesure; elle parle de bâtir, de louer des maisons, tandis qu'à mon avis, pour la première période de dix ans, les deux salles que nous avons et dans lesquelles on peut enseigner à la fois, doivent amplement suffire; de plus, les élèves veulent tous composer, tandis qu'à mon avis encore, c'est dans l'étude pratique, dans l'exécution irréprochable, dans la connaissance parfaite des bons maîtres qu'est le point capital que l'on peut et doit atteindre; là est tout ce qu'on peut enseigner : le reste n'est pas une chose d'enseignement, mais bien un don de Dieu. »

Puis, il surveille avec un soin jaloux les publications qui se font des œuvres des grands maîtres. Il apprend que l'éditeur Simrock prépare une édition de la *Flûte enchantée*, dans laquelle le texte allemand primitif doit être modifié: « C'est une profanation, lui écrit-il, que de substituer un nouveau texte à l'ancien. C'est un devoir que de l'offrir au public dans son intégrité native. — Quand, au bout de quelques générations, les jeunes musiciens verront, sous un air de Mozart, les paroles :« *So reizend hold, so zaubrisch schön,* » substituées à l'ancien texte : « *dies Bildniss ist bezaubernd schön,* » auront-ils une idée exacte de la pensée de Mozart? — Je vais plus loin : là où le texte primitif est mauvais, il n'est pas bien de le modifier, puisque Mozart a trouvé bon de composer sur sa donnée.»

Il use noblement de sa position honorifique près du roi de Prusse

pour lui recommander des artistes malheureux. « Sire, lui dit-il, entre la foule des compositeurs de ce temps, je remarque un tout jeune homme d'un talent vrai dont les œuvres sont comme une *oasis* dans le désert. Il a composé des lieder ravissants et de belle musique religieuse. Mais il manque des moyens nécessaires pour achever ses études musicales : deux cents thalers lui seraient d'un grand secours. — Et le Roi satisfait non moins noblement à ce vœu.

Pauvre roi de Prusse ! — Calypso royale ne pouvant se consoler du départ d'Ulysse. — Mendelssohn lui avait promis bien des travaux ; mais ces travaux ne s'achevaient guère. *Œdipe* se terminait avec une lenteur désespérante ; tous les jours, M. de Massow transmettait au compositeur les augustes doléances du roi, et puis, on voulait autre chose, une trilogie complète : *Agamemnon, les Choëphores*, *les Euménides*. — Mendelssohn impatienté partit pour Londres, afin, peut-être, de mettre la mer entre lui et l'amateur couronné (1).

XIV.

De Londres, le 27 mai 1844, il écrit à M. Jules Stern, à Paris, pour le remercier de l'exécution qui avait été donnée au théâtre de l'Odéon, des chœurs *d'Antigone*. Depuis l'époque où, tout jeune et revenant de son voyage d'Italie, Mendelssohn avait fait admirer à la Société parisienne, son beau talent de pianiste, on peut dire que sa musique, en France, n'avait pas généralement réussi.

En 1842, le *Paulus* avait échoué complètement ; le *Stabat* de Rossini, qu'on jouait alors, avait nui à sa fortune.

Henri Heine faisait ainsi le parallèle des deux œuvres : « Le *Stabat* de Rossini a été le grand événement de la saison passée ; la discus-

(1) En 1845, Mendelssohn envoya au roi Guillaume sa démission de toutes les fonctions qu'il était censé remplir auprès de ce prince.

sion de ce chef-d'œuvre est toujours à l'ordre du jour, et justement les reproches qu'au point de vue de l'Allemagne septentrionale on élève contre le grand maestro, attestent d'une manière frappante l'originalité et la profondeur de son génie : — l'exécution est trop mondaine, trop sensuelle, trop folâtre pour ce sujet idéal; elle est trop légère, trop agréable, trop amusante. — Telles sont les plaintes chagrines de quelques aristarques lourds et ennuyeux qui, s'ils ne feignent pas à dessein une spiritualité outrée, se sont du moins approprié, par des études stériles, des notions très-bornées et très-erronées de la musique sacrée. Comme chez les peintres, il règne aussi chez les musiciens une idée toute fausse sur la manière de traiter les sujets religieux. Les peintres pensent que les sujets vraiment chrétiens doivent être représentés avec des contours stables et exigus et sous des formes aussi étiolées et aussi décolorées que possible ; — les dessins d'Overbeck sont leur prototype à cet égard. Pour contredire cet aveuglement par un fait, je rappelle ici les tableaux de saints de l'école espagnole : là domine l'ampleur des contours et la vivacité de la couleur, et cependant personne ne disconviendra que ces peintres espagnols respirent le catholicisme le plus spiritualisé et le plus idéal, et que leurs auteurs n'étaient certainement pas moins imbus de la foi que les maîtres célèbres de nos jours, qui ont embrassé à Rome le christianisme afin de pouvoir peindre les symboles sacrés avec une ferveur et une spontanéité ingénue que donne, selon leur idée, seulement l'extase de la foi. Le véritable caractère de l'art chrétien ne réside pas dans la maigreur et la pâleur du corps, mais dans une certaine effervescence de l'âme, que le musicien, non plus que le peintre, ne saurait s'approprier ni par le baptême, ni par l'étude, et, sous ce rapport, je trouve au *Stabat* de Rossini, un caractère chrétien plus véritable qu'au *Paulus* de Félix Mendelssohn-Bartholdy, oratorio que les adversaires de Rossini préconisent comme un modèle du genre chrétien.

« Dans la masse du public, la comparaison n'a pas tourné à l'avantage de notre jeune compositeur. — Sous le rapport du talent, je trouve une grande ressemblance entre M. Félix Mendelssohn et Mlle Rachel Félix, l'artiste tragique. Ce qui leur appartient en propre

à tous deux, c'est une grande sévérité, un sérieux très-sérieux, un penchant prononcé à s'appuyer sur le marbre imposant des modèles classiques, le don du calcul le plus fin et le plus spirituel, une grande pénétration et enfin le manque total de naïveté.—Mais, le génie dans l'art n'est-il pas toujours accompagné de la naïveté? Jusqu'à ce jour, nous ne l'avons pas rencontré sans cet accompagnement obligé.»

Nous n'avons pas ici à discuter ce jugement; nous l'offrons comme aperçu de l'opinion parisienne d'alors sur les œuvres du compositeur.

Le 25 avril 1844, le même critique écrivait à la *Gazette d'Augsbourg*: « Quel homme réglé et sensé est, à côté de ce fou de génie (Berlioz), notre compatriote Félix Mendelssohn-Bartholdy, que nous mentionnons aujourd'hui surtout à cause de sa symphonie, composition qui a été exécutée cet hiver dans la salle des Concerts du Conservatoire. Quoique cette symphonie de Mendelssohn y ait été très-froidement accueillie, elle mérite cependant l'approbation de tous les vrais connaisseurs. Elle est d'une véritable beauté, et c'est un des meilleurs travaux du jeune maestro que toute l'Allemagne admire. Mais comment se fait-il que cet artiste si méritant et si favorablement doué, n'ait pu, depuis l'exécution de son oratorio, *Paulus*, cueillir aucun laurier sur le sol français? Comment se fait-il qu'ici tous les efforts échouent, et que le dernier moyen désespéré du théâtre de l'Odéon, l'exécution des *Chœurs d'Antigone*, n'ait produit également qu'un résultat déplorable? Mendelssohn nous offre toujours l'occasion de réfléchir aux plus hauts problèmes de l'esthétique, et nous fait surtout souvenir constamment de cette grande question: quelle est la différence entre l'art et le mensonge? Nous admirons de plus, chez ce maître, son grand talent pour la forme, pour le style, son aptitude à s'approprier les choses les plus extraordinaires, sa belle et ravissante facture, sa fine oreille de lézard, ses sensibles et délicates antennes d'escargot, ainsi que son indifférence sérieuse, je dirais presque passionnée... Si nous nous enquérons d'un phénomène semblable dans un art analogue, nous le trouvons dans la poésie et il s'appelle Louis Tieck. Ce maître aussi a toujours su reproduire les choses les plus excellentes, soit en écrivant, soit en récitant de

vive voix; il s'entendait même à fabriquer des traits naïfs, et, cependant, il n'a jamais rien créé qui ait subjugué les masses et soit resté vivant dans leur cœur. Mendelssohn, dont le talent surpasse celui de Tieck, réussirait plutôt à créer quelque chose d'éternellement durable; mais ce ne sera pas dans le chant, qui exige, avant tout, la vérité et la passion, c'est-à-dire sur la scène; Louis Tieck n'a jamais pu, non plus, malgré son désir le plus ardent, arriver à faire quelque chose de bon pour le théâtre...»

Mendelssohn, quoique les chœurs d'*Antigone* n'aient que médiocrement réussi à Paris, rendit pleine justice aux efforts généreux de M. Stern; il écrivit aussi une lettre des plus chaleureuses à M. Auguste Morel (1), qui s'était dévoué d'une façon toute particulière à une tentative, qu'en dépit de ses efforts, le succès n'avait pas couronné autant que l'on était en droit de l'espérer.

Voici cette lettre, qui est écrite en *français*, et dont l'original nous a été communiqué.

Londres, 27 mai 1844.

MONSIEUR,

Une lettre de M. J. Stern vient de m'apprendre la grande influence que vous avez eue sur l'exécution de mes chœurs de *l'Antigone*, et la part bienveillante que vous avez bien voulu y prendre. Il me dit que la manière dont ma musique vient d'être exécutée sous votre direction n'a rien laissé à désirer.

Permettez-moi donc, Monsieur, de venir vous remercier de toute la peine que vous avez eue, de l'intérêt que vous avez témoigné pour l'ouvrage d'un inconnu. J'espère qu'un jour vous nous enverrez de votre musique en ma patrie et qu'alors j'aurai l'occasion de vous prouver ma reconnaissance mieux que par des paroles. Et quand on a blâmé notre art de ce qu'il ne peut être produit que par le secours d'autres artistes, j'ai trouvé, de l'autre côté, que c'est un bien grand bonheur de rencontrer par là des artistes amis où l'on n'attendait trouver que des étrangers, et je vous remercie bien sincèrement de ce que vous m'avez confirmé dans cette manière de penser!

(1) Aujourd'hui, directeur du Conservatoire de Marseille.

M. Stern me parle aussi avec enthousiasme de la manière dont M. Bocage a donné le rôle de Créon. Veuillez lui exprimer tous les regrets que j'éprouve de n'avoir pas pu assister à ses nouveaux triomphes, et de ne pas avoir vu ce rôle comme je me l'étais toujours imaginé et comme lui seul doit pouvoir le rendre. Et encore une fois, Monsieur, acceptez mes remercîments les plus sincères et croyez à la bien haute considération avec laquelle je serai toujours,

Monsieur,

Votre très-dévoué

Félix MENDELSSOHN-BARTHOLDY.

XXV.

Si Mendelssohn était froidement accueilli en France, il n'en était pas ainsi en Angleterre, où sa personne et sa musique recevaient, au contraire, l'accueil le plus empressé et le plus distingué.

« Dans les deux mois de mon séjour ici, écrit-il à son frère, j'ai fait plus de musique qu'en deux ans ailleurs. On a dit ma symphonie en *la* mineur deux fois, le *Songe d'une Nuit d'été* trois fois, le *Paulus* deux fois, le trio deux fois. Pendant ma dernière soirée à Londres, on a exécuté ma *Nuit de Waldpürgis* avec un succès incroyable. J'ai fait entendre au public mes variations à quatre mains et mon quatuor. On a dit également les quatuors en *ré* mineur et *mi* mineur deux fois. J'ai joué le concerto de Beethoven, en *sol* majeur. Ajoute à ceci la direction des concerts de la Société philharmonique et autres sociétés, la publication d'*Israël en Égypte* pour la Société de Hændel; enfin, la composition de l'ouverture d'*Athalie*, qui me cause beaucoup de tracas et de trouble (1)... Tu rirais bien si je te disais que j'ai été invité à aller recevoir à Berlin le titre de docteur de l'Univer-

(1) *Athalie* ne fut représentée à Berlin que le 1er décembre 1845.

sité. Morgan John O'Connell voulait me donner une lettre pour son oncle qui est en prison... »

Pour se remettre de tant de fatigues, Mendelssohn vient se rèposer à Soden, près de Francfort, dans un site ravissant. Sa femme et ses enfants viennent l'y retrouver. « Cécile, dit-il, est un peu brunie par le soleil; mes enfants sont noirs comme de petits Maures; tout ce monde va bien. Je suis à ma fenêtre, je les vois jouer avec leur cher Jean (1). » Il écrit à son ami Charles Klingemann, à Londres, pour le remercier de ses bons offices : « Je t'écris devant ma fenêtre, en vue du fleuve qui serpente entre les forêts ombreuses, les rochers, les vignobles. Je vois d'ici les pampres du Johannisberg, les vieilles tours crénelées qui se dessinent sur le pur horizon. J'entends les voix rieuses de mes enfants chéris, qui jouent dans le jardin, au milieu des fleurs. Le beau pays, la douce vie! Comme je vais enfin me reposer, c'est-à-dire composer à mon aise. Des fraises des bois le matin, avec le café au lait; à deux heures, à dîner, encore des fraises. Des fraises encore le soir à souper, à neuf heures. A dix, tout le monde est endormi. Je griffonne à la hâte sur un petit carré de papier que me donne Cécile. J'ai vu Hoffmann de Fallersleben; il porte maintenant un ruban à la boutonnière, et se laisse appeler monsieur le conseiller intime. — Je ne pourrai plus guère maintenant te parler que des pommiers et des poiriers qui foisonnent dans le pays, et dont les fruits sont détestables; des montagnes bleues, des barques qui glissent sur le Mein et le Rhin; du confiseur qui, avec les meilleures tartes, vend aussi du fil et des boutons de chemise; de la fontaine n° 18, qu'on appelle la *Fontaine de Champagne;* de M. le conseiller médecin Thilenius (tout le monde ici est conseiller); de la liste des baigneurs qu'on publie tous les soirs, comme chez vous le *Punch;* du messager qui se présente deux fois par semaine et toujours à la même heure, pour s'informer si l'on a des commissions à lui donner; de la marchande de cerises, qui a trouvé une si bonne pratique en mon petit Paul, de quatre ans. Ai-je tout dit?... Eh, j'oubliais le meilleur, l'air béni du pays, le souffle pur de ces contrées heu-

(1) Domestique de Mendelssohn.

reuses, ce je ne sais quoi qui enchante le cœur et s'appelle l'Allemagne. »

Tout ce séjour à Soden est charmant. C'est une petite idylle. On voit que c'est une des périodes les plus heureuses de la vie de Mendelssohn. Ses lettres sont pleines de gaîté ; une surtout, adressée à sa sœur Fanny, renferme des détails devant lesquels il est impossible de tenir son sérieux : « Demain, je veux aller à pied jusqu'à Wiesbaden, voir l'oncle Joseph, et après-demain, encore à pied, assister au concert de Dœhler, à Hombourg. Prume doit venir me prendre pour y aller. J'ai entendu Dœhler et Piatti à leur dernier concert à Londres. Je les ai rappelés et applaudis, comme les autres. Il me va falloir encore recommencer. Cela tourne un peu à la plaisanterie. Avant-hier, je fus à Eppstein ; c'était la fête de l'église, l'inauguration d'un nouvel orgue. L'association des chanteurs de Francfort, Wiesbaden et Mayence, voulait chanter à cette fête. Vint une lettre qui interdisait la réunion. Les chanteurs partirent alors et se rendirent à Hofheim (tu connais la jolie chapelle blanche d'où l'on aperçoit tout le pays). Le soir, nous traversions Hofheim avec les dames et tous les enfants. Nous vîmes toutes les têtes se montrer aux fenêtres de l'hôtellerie. Ils étaient tous, je crois, un peu lancés, et m'accueillirent par des hourrahs ! J'engageai les dames à ne pas entrer dans l'auberge, comme nous en avions l'intention. Nous achetâmes seulement des gâteaux pour manger en voiture. »

On voit que Mendelssohn était poursuivi par les ovations, aussi bien à Londres que dans les villages. Ayant été, quelques jours après, à Zweibrücken, diriger je ne sais quel concert, il fut, à son retour, l'objet d'une manifestation des plus risibles.

« Mon retour de Zweibrücken, dit-il toujours à sa sœur Fanny, fut tout une odyssée. Mon maître d'hôtel me conduisit à la première station dans son équipage. Là, je trouvai M. le conseiller provincial de Pirmasens, qui m'attendait avec un déjeuner et le meilleur vin de sa cave (il était 8 heures du matin) ; puis, il me conduisit dans sa voiture à la station suivante, dans un beau et vieux château. Il fallut dîner à midi sur la montagne. On avait pointé des canons en face de ous les échos. On but du Champagne et, à chaque toast, on tirait le

canon. Il me conduisit ensuite une station plus loin. Là, le propriétaire de Saint-Johan nous attendait. Il nous offrit un asile pour la nuit et toujours du vin de choix. Le lendemain matin, un autre habitant de Zweibrücken me prit dans sa voiture, et nous bûmes encore un peu d'excellent vin. Nous allâmes ainsi jusqu'à Deidesheim, où nous attendait M. Buhl, dans sa cave.

« Ici, nous touchons au sublime !

« La cave était illuminée. Outre les foudres, on y voyait une société, parée comme les personnages du *Décaméron* de Winterhalter. Les jeunes filles qui, à la récolte, trient les graines dans les treilles, avaient de petites ailes d'amour collées dans le dos. Qui n'a pas vu M. Buhl et sa cave, n'a rien vu. Nous n'avions ni faim, ni soif. Il fallut manger cependant, puisque la table était dressée. Après le repas, M. Buhl nous conduisit dans son phaëton à Dürkeim, en dix minutes, de manière à ne pas arriver trop tard pour le souper. Dürkeim était en pleine fête musicale. Partout des guirlandes de raisins, des inscriptions à la gloire de la treille. Malheureusement, nous ne pûmes pas boire; nous étions à bout de forces. Pendant ce temps, on chantait partout l'air du *Chasseur palatin*. C'est l'air national du Palatinat. Les postillons le jouent sur leur cor; la musique des régiments ne joue pas autre chose; il se met en marche, en sérénade, et si un habitant du Palatinat vient te voir, pour peu que tu tiennes à lui être agréable, il faut le lui jouer; mets-y une grande expression et beaucoup d'abandon... »

La gloire est souvent lourde à porter; il ne faut pas croire cependant que Mendelssohn souffrit outre mesure de ces naïves expressions de l'admiration populaire.

Ces ovations ne lui faisaient pas négliger ses travaux sérieux. Il complétait ses œuvres commencées; il en méditait de nouvelles.

« Envoie-moi, dit-il à sa sœur, la pièce d'orgue en *la* majeur que j'ai composée pour ton mariage. J'ai promis à un éditeur anglais un volume de pièces d'orgue. Je veux remanier ce morceau, dont j'aime beaucoup le commencement, mais dont le milieu et la fin me déplaisent tout-à-fait. J'ai terminé cinq pièces d'orgue et trois lieder. La nouvelle symphonie marche lentement. J'ai composé aussi un psaume.

Quel merveilleux séjour pour composer ! Plus d'orchestre à diriger. Je suis mon maître. Je puis rêver à loisir sous les pommiers et les chênes. Seulement, il me faut, de temps à autre, prier le berger de mener ses porcs sous un autre arbre, afin de ne pas être dérangé. Je suis, du reste, dans d'excellentes relations avec les cochons et les vaches. Je suis aussi dans de bons termes avec mes semblables. Je vois Hoffmann de Fallersleben, Freiligrath, Lenau. Nous parlons politique ; nous prévoyons le rôle futur de l'Angleterre ; nous prophétisons aussi le beau temps, la pluie. Il faudra bien qu'en septembre j'aille à Berlin. Je crains que le vieux roi ne me fasse une tout-à-fait mauvaise figure. J'attends une lettre du petit Sébastien. Qu'on le laisse écrire seul et que personne ne lise sa lettre. »

XXVI.

Au commencement du printemps, Mendelssohn est à Francfort. A sa sœur Rebecca, qui voyage en Italie, il écrit le 25 mars 1845 :

« C'est aussi un beau spectacle de voir, sous les ponts, jaillir, se précipiter, bondir, remuer confusément les blocs et les carreaux de glace, et de leur dire : Brisez-vous, empilez-vous, fuyez, c'est maintenant la fête du printemps. N'est-ce pas proclamer que, sous la glace, coule encore de la force et de la jeunesse qui peut, à un moment donné, jaillir comme au premier jour. Qu'en penses-tu ? Les ponts, les quais sont noirs de monde. C'est un beau spectacle qui ne coûte rien ; le soleil aussi luit gratis... Hier, nous fûmes à une soirée mélangée de musique et de punch. J'ai joué la sonate de Beethoven, op. 106. On a bu 212 verres de punch ! En revenant, nous avons chanté, sur l'avenue de Mayence, le duo de *Faust*. Il faisait un clair de lune magnifique, et, ce matin, j'ai mal à la tête. J'apprends qu'à Düsseldorf, le second jour des fêtes de musique, on doit jouer le *Requiem* de Mozart, la *Nuit du Walpürgis* et, finalement, la symphonie avec chœurs de Beethoven. *O tempora ! ô mores !* »

Au mois de mai, le compositeur est de retour à Leipsig. Il reçoit

du célèbre Baüer, un livre sur les origines de l'Église. Nous ne mentionnerions ce fait, insignifiant en apparence, si nous ne trouvions, dans la réponse de Mendelssohn, un témoignage de sa circonspection extrême, en ce qui touche aussi bien les opinions religieuses que les opinions politiques. Il évitait de se prononcer sur ces matières : « J'ai reçu votre lettre amicale, en même temps que votre livre, avec une bien grande joie. J'ai retardé ma réponse de plusieurs semaines, parce que je n'ai eu que peu de temps à consacrer à la lecture. Or, pour un laïque comme moi, un livre comme le vôtre ne se lit pas vite. Ceci vous explique mon remerciement tardif. J'ai lu la plus grande partie de votre ouvrage. C'est, à proprement parler, le premier aperçu que j'aie lu sur l'histoire de l'Église. Mais vous vous trompez à mon endroit, si vous supposez que, par lettres ou verbalement, je vous donnerai mon avis sur votre œuvre. Sur une semblable question, je ne suis qu'un écolier, et, avant de donner son avis, il faut préalablement avoir étudié, etc... »

Le compositeur met la dernière main à son *Hélias*, non sans avoir consulté de nouveau son guide en matière d'oratorio, Julius Schübring. A la fin d'août 1846, il se rend à Birmingham pour faire exécuter son œuvre. Cette fois encore un succès éclatant couronne ses efforts.

« Tu t'es tellement intéressé, dès le début, à mon oratorio d'*Hélias*, écrit-il à son frère Paul, que c'est à toi le premier que je veux rendre compte de son exécution. Jamais composition de moi n'avait été encore rendue avec une pareille perfection, et accueillie avec un enthousiasme aussi complet. J'avais bien jugé, à Londres, lors de la première répétition, que tout irait bien. Mais l'exécution définitive a surpassé mon attente; il y avait là deux mille auditeurs : tout a été parfait, on a bissé quatre chœurs, quatre airs ; un jeune ténor anglais a chanté le dernier solo d'une manière merveilleuse... »

Le prince Albert, sur le livret-texte qui lui avait servi à suivre l'exécution de l'oratorio, inscrivit de sa main les paroles suivantes à l'adresse du maître :

« Au noble artiste qui, en pleine idolâtrie de l'art vocal, a réussi, par le travail et le génie, à sauver, comme un autre Hélie, le culte de

l'art vrai ; à celui qui, une fois de plus, a ramené nos oreilles, étourdies par un tourbillon de notes frivoles et vides, aux sons d'une harmonie sincère, profonde et sympathique ; au grand maître dont les pensées, dans leur courant tranquille, nous révèlent aussi bien les doux murmures que le déchaînement des éléments, ce souvenir reconnaissant est adressé par

ALBERT.

Buckingham Palace.

Mendelssohn était un artiste consciencieux, ne se laissant pas éblouir par le succès. De retour à Leipzig, il se met immédiatement à revoir son œuvre, à la polir, à la perfectionner ; il s'entoure des indications de tous les gens compétents. Dans une lettre du 8 novembre 1846, à son ami Bendemann, il le remercie d'un bon conseil et lui dit qu'il en profitera. Le mois suivant, il écrit à Charles Klingemann, qu'il retouche l'*Hélias*, en même temps qu'il révise la messe en *la mineur* de Bach, dont il prépare une édition nouvelle. Il lui raconte, dans les plus grands détails et d'un cœur attendri la maladie et la mort du vieux Jean, son fidèle serviteur.— Il engage son beau-frère Dirichsel à refuser une pension qui lui est offerte à Heidelberg et lui fait valoir des raisons sérieuses de rester à Berlin. Il écrit à son neveu Sébastien Hensel qui lui a envoyé un dessin, une lettre charmante, le félicite de ses progrès, l'engage à travailler avec ardeur : « Quand on veut se vouer à l'art, on ne saurait trop tôt commencer ; il faut s'habituer à méditer longuement et le fond et la forme ; étudier la nature avec ténacité, avec amour, la reproduire en l'éclairant par le rayon lumineux qui est au fond de nous-même ..»

Il ne manque à aucun des devoirs de l'amitié. A la fille du compositeur Reichardt, il annonce qu'on a exécuté à Leipzig des œuvres de son père ; il lui fait part du succès et en manifeste toute sa joie.

XXVII.

C'est alors qu'il est frappé par un épouvantable malheur. Sa sœur Fanny vient de mourir subitement. Laissons ici la parole à M. Camille Selden, qui raconte ainsi l'événement dans son intéressante monographie : « Une congestion au cerveau, sans doute amenée par un excès d'activité morale et que rien d'ailleurs ne faisait craindre, venait, au piano même, de foudroyer une créature encore jeune et pleine de vie, d'arrêter les battements du plus noble cœur, d'enlever à son mari une femme bien-aimée, à de jeunes enfants leur mère, à Mendelssohn, la sœur qu'il chérissait le plus et dont le talent se rapprochait si fort du sien. Ni le mariage, ni la maternité, ni les distractions inséparables d'une vie forcément mondaine n'avaient pu la détourner de la passion généreuse à laquelle on attribue sa fin prématurée ; et cette passion était d'autant plus noble qu'elle ne se satisfaisait que par le travail, et ne pouvait espérer d'autre récompense auprès de la gloire supérieure qui l'effaçait. La pauvre jeune artiste mourut au moment même où elle faisait répéter les chœurs de *Faust*, qu'elle avait mis en musique et qui, dit-on, contenaient des beautés dignes du grand compositeur qu'elle nommait son frère et qui la suivit de près au tombeau. Le chagrin que lui causa cette mort détruisit irréparablement sa santé, et des personnes, présentes quand la fatale nouvelle l'atteignit, affirment l'avoir vu faire un geste brusque de douleur physique et porter violemment la main à son cœur comme pour l'empêcher d'éclater. »

Nous trouvons, dans la correspondance de Mendelssohn, une lettre au général de Webern, qui est comme un écho de cette grande douleur : « Qui avait connu une fois ma sœur ne pouvait plus l'oublier. Moi, son frère, à l'esprit duquel elle était toujours présente ; moi dont elle a partagé toutes les joies, toutes les tristesses ; moi qui pensais qu'elle ne manquerait jamais à mon amitié fraternelle ; jugez de mon désespoir ! J'ai cru, pendant longtemps, que ce n'était là qu'un rêve ;

que la funeste nouvelle serait démentie : illusion! C'est bien vrai. Comment m'y habituer maintenant. Ah! ne dites pas que sa vie si pure, si harmonieuse est complète; qu'elle évite les maux que peut-être lui réservait l'avenir; qu'elle ne souffre plus! — Nous qui souffrons de sa mort, ces consolations ne peuvent nous suffire. La musique! — Je n'y puis plus songer. Mon cerveau est devenu une lande aride et déserte. Je ne trouve un peu d'adoucissement à mon amertume qu'en voyant le visage imperturbablement serein de mes enfants. — Heureux âge! — Je ne puis me rassasier de les écouter et de les contempler... Merci de votre lettre; Dieu vous conserve, vous et les vôtres! »

XXVIII.

« Ma tête est vide! — Plus de musique! » Jamais telle parole n'était sortie des lèvres de Mendelssohn. Après la mort de son père, le *Paulus;* — après la mort de sa mère, l'*Hélias;* — après la mort de sa sœur, rien! — Il était mortellement frappé. Effaré, il quitte Leipzig; il cherche l'oubli sous d'autres climats. Le 13 juin, il est à Bade, et de là, il écrit une lettre touchante à son neveu Sébastien :

« Cher enfant, je voudrais t'envoyer mes souhaits de bonheur pour ton anniversaire, — le plus douloureux, hélas, que tu aies encore vécu. — Tu dois être bien triste en songeant au précédent, tu avais ta pauvre mère vivante à tes côtés, tu n'as plus maintenant que son souvenir. Puisse-t-il être présent à tous les anniversaires que tu auras encore à traverser, afin de te soutenir et de te réconforter. Si tu veux faire quelque chose d'honnête et de durable dans ton existence, dirige-toi avec courage vers le but qu'elle avait envisagé pour toi. Prends exemple aussi sur sa vie, et reste fidèle aux enseignements qu'elle t'a laissés. Quoi que tu poursuives dans tes aspirations, tends tes regards invariablement fixés vers un but noble et déterminé. Il ne suffit pas de désirer, il faut vouloir. C'est l'absence de ce ferme propos qui fait que les hommes de notre temps n'arrivent à

rien. Est-ce donc si difficile que de vouloir? Pour toi, cher enfant, si tu restes fidèle au souvenir de ta mère, rien de tout cela ne te manquera : cœur droit, vie honnête, volonté énergique ; tu réussiras alors et tu réaliseras le vœu que je fais pour toi du plus profond de mon cœur : Dieu sera avec toi; et, dans tes années à venir, tu trouveras joie, force et consolation. Nous voudrions bien t'avoir ici ainsi que ta tante Rébecca. Nous attendons ton père dans dix ou douze jours. Si tu viens, nous dessinerons d'après nature. J'ai dessiné ces jours derniers un vieux château dans la forêt avec une échappée de vue sur la plaine, puis une terrasse sur laquelle est planté un vieux tilleul avec une image de la Vierge, enfin un lac entouré de rochers et de roseaux.—Aurais-tu du plaisir à traiter ces trois sujets? Viens, nous comparerons nos œuvres; viens vite et Dieu soit avec toi. »

Mendelssohn va passer quelques mois en Suisse. Il s'installe avec sa femme et ses enfants à Interlaken, près de ces vieux noyers qu'il avait dessinés il y avait vingt-cinq ans. Mais rien ne paraissait devoir guérir son invincible tristesse. Le temps, pluvieux et humide, semblait s'être mis à l'unisson de son âme. Il apprenait le latin aux aînés de ses enfants; sa femme peignait des « roses des Alpes; » il dessinait lui-même, mais ne faisait plus de musique. Si, parfois, le temps s'élevait, on faisait une promenade en famille ; quelques amis venaient les visiter : le voyageur Kohl, l'historien Grote. Ce ne fut qu'à la fin du séjour de Mendelssohn en Suisse que sa douleur prit un caractère plus doux et plus mélancolique. L'art « parla encore une fois au fond de son cœur, » et c'est dans cette disposition d'esprit qu'il écrivit un dernier quatuor.

Sentant l'approche de l'hiver, il retourna à Leipzig. Sa dernière lettre est adressée à son frère, et datée du 25 octobre 1847. Il semble, à cette époque, avoir conçu quelque espoir de conserver la santé.

« Je vais mieux, grâce à Dieu, de jour en jour, et je sens que les forces reviennent. Mais, pourrais-je aller, aux fêtes de Vienne, diriger *Hélias?* j'en doute. Voilà bien des fois que je fais des préparatifs pour ce voyage, que je demande une remise. Maintenant on ne peut retarder davantage, et, malgré mes progrès, il me sera probable-

ment impossible de m'y rendre... J'espère aller vous voir à Berlin. »

Le 28 octobre, après avoir fait une promenade avec sa femme, il rentra et parut disposé à dîner de bon appétit, lorsqu'une attaque d'apoplexie le frappa et ne laissa plus d'espoir de le sauver. Après quelques jours d'agonie, il expira, en effet, entouré de sa famille et de quelques amis, le 4 novembre, à neuf heures et quelques minutes du soir. — Nous laissons ici la parole au biographe que nous avons déjà cité plusieurs fois, les sources originales auxquelles nous avons puisé ne nous donnant aucune indication sur les funérailles du grand artiste que l'Allemagne venait de perdre.

« Personne, d'abord, ne voulut croire à ce malheur public, et ses amis racontent qu'en face de sa dépouille mortelle, ils s'obtinaient encore à douter. Son corps devait être transporté à Berlin, pour prendre sa place dans le caveau de famille. Quand les obsèques furent achevées, les habitants de Leipzig, voulant honorer de leur mieux sa mémoire, demandèrent à le garder encore quelques jours. On exposa le corps à Saint-Paul, et, tandis que le funèbre cortége avançait vers le catafalque resplendissant de lumières, l'orgue, de ses sons étouffés, fit entendre ce prélude lugubre qui, dans la tragédie d'*Antigone*, accompagne la scène muette où Créon traverse le théâtre portant le corps inanimé de son fils.

Le corps de Mendelssohn demeura exposé jusqu'à la nuit tombante; alors des mains amies l'enlevèrent pour le placer sur la voiture mortuaire, qui se dirigea vers la gare. Un train spécial l'emmena la nuit même à Berlin. A Kæthen, fort tard, il y eut un arrêt, et quelques personnes, en attente dans la gare, purent s'approcher. A leur tête, et dans la lumière rougeâtre des flambeaux, on distinguait un vieillard, Frédéric Schneider, le vénérable maître de chapelle du duc d'Anhalt-Dessau. Arrivé près du train, chacun se découvrit, et le silence de la sombre nuit d'hiver porta au loin les accents d'un noble choral : « Jésus, notre espérance, c'est en toi que nous plaçons notre foi ! disait ce suprême salut. »

DEUXIÈME PARTIE

I.

Notre travail sur Félix Mendelssohn-Bartholdy serait incomplet si, aux détails biographiques, nous ne joignions une vue d'ensemble sur l'œuvre considérable laissé par cet illustre musicien. Son esprit, avons-nous dit bien souvent, était tourné vers les idées religieuses. Les grandes œuvres de sa vie s'inspirent de cet élément; elles doivent être présentées en première ligne et, entre elles, on distingue tout d'abord le *Paulus* et l'*Hélias*.

Le *Paulus*, achevé en 1835, fut joué pour la première fois à Düsseldorf, le 22 mai 1866. Le sujet n'est pas une biographie entière de Saint-Paul; Mendelssohn a choisi, dans les actes des apôtres, certains fragments qui décrivent le martyre de saint Étienne, les persécutions violentes exercées contre les chrétiens par le futur propagateur de l'Évangile, puis sa miraculeuse conversion sur le chemin de Damas et ses premières prédications dans ses premiers voyages. L'auteur s'arrête au moment où Paul, près de retourner à Jérusalem, prend congé des églises de Milet et d'Éphèse et leur fait pressentir les souffrances qu'il doit endurer en confessant le Sauveur.

Ce cadre est d'une grande simplicité: Comment Mendelssohn l'a-t-il rempli? — On n'attend pas de nous une analyse minutieuse de sa partition. Il nous suffira d'indiquer le caractère général de l'œuvre, et, pour cela, nous aurons recours à une appréciation fort remarquable qu'en donna, en 1846, le premier traducteur français du texte allemand, M. Maurice Bourges. Il est difficile d'exposer avec plus de sagacité et d'exactitude la physionomie du *Paulus*; aussi laissons-nous la parole à M. Maurice Bourges, qui a dit mieux que nous ne saurions dire.

« Le courant d'idées qui a entraîné dans sa marche les écoles allemandes de peinture rétrospective et réactionnaire, a communiqué son allure au génie de Mendelssohn. Le *Paulus* en est l'expression directe. Cette simplicité un peu étrange, cette naïveté assez maniérée parfois, cette grâce qualifiée d'évangélique, dont le pinceau moderne fait emprunt à l'art du moyen âge, tout cela se trouve à un haut degré dans l'oratorio du maître. Il y a plus encore : en s'inspirant de cette poésie du passé, en regardant le style sacré au travers du prisme si coloré d'une époque presque aussi sensuelle que mystique, l'artiste n'a pas cependant accepté dans toute sa frénésie, nous dirons même dans sa sauvage crudité, l'adoration de la forme gothique.

« Ces excentricités qu'on voit en France, chez quelques peintres, amants passionnés du moyen âge, celles que nous pourrions signaler dans le même sens en quelques manifestations musicales produites depuis environ vingt ans, n'ont garde de jaillir sous la plume de Mendelssohn. Ce qu'il semble avoir cherché, ce qu'il a certainement rencontré, c'est un éclectisme conciliant, qui essaie de marier des éléments d'une vie et d'une individualité jusqu'ici isolées. Cimenter la paix entre le principe mélodique et le principe scientifique, contrebalancer les exigences de l'expression et de la doctrine, accommoder avec bonheur le vêtement poétique à la sévérité de la forme, semer quelques reflets doux et purs de l'art primitif, quelques émanations de la pensée des siècles écoulés sur une conception qui devait, sous des traits austères, faire preuve de jeunesse, c'était une manière inattendue de renouveler l'oratorio, de ranimer ses forces épuisées par les gigantesques étreintes d'un Bach et d'un Hændel.

« N'oublions pas qu'au moment où Mendelssohn s'est mis à l'œuvre, le véritable esprit de l'oratorio avait singulièrement dégénéré. Le caractère positivement religieux n'y dominait plus. Admirablement descriptif avec Haydn, purement dramatique ou symphonique avec Mozart, Beethoven et les maîtres secondaires qui ont procédé de ces princes de l'art, l'oratorio avait perdu de vue son premier but tout sacré et le faîte des tours de cette Jérusalem biblique qui n'a pas cessé de l'inspirer depuis sa naissance jusqu'au milieu du dernier

siècle. L'expression simple, la physionomie onctueuse, le souffle du texte saint en avaient peu à peu disparu. En ce genre, l'art était entaché d'un véritable paganisme franchement sensuel. L'imitation du phénomène physique, surtout chez Haydn (voyez *la Création* et *les Saisons*), détrônait la contemplation idéale.

« C'est cette fille du moyen âge, cette mysticité évangélique dont Mendelssohn a tenté heureusement la réhabilitation. Au contact de sa main, la jeune morte fut relevée de la poussière. Ce n'est point ici une illusion de la critique; il n'y a pas à se méprendre sur la réalité de la pensée de l'auteur. La recherche visible d'un grand nombre de formules harmoniques plus voisines du XVI[e] siècle que du nôtre et qui laissent après elles une impression de naïveté voulue, le rapport étroitement intime du sens des paroles et de la déclamation mélodique, le style du chant qui ne réveille nulle idée mondaine et ressuscite souvent avec avantage des tournures oubliées, tout dans cette œuvre, jusqu'au choix plein de discernement de l'instrumentation, révèle un fait pur de réaction formelle, un dessein arrêté de s'inspirer du christianisme rajeuni.

« Aussi, comme *Jean-Sébastien Bach* pour sa *Grande Passion*, Mendelssohn a demandé ses paroles au nouveau testament. Son poëme (s'il est possible de qualifier ainsi une série de périodes en prose entremêlées de strophes versifiées), est divisé à peu près sur le modèle de ceux que les vieux maîtres allemands ont mis en musique depuis la réforme qui, disons-le en passant, a particulièrement donné une vigoureuse impulsion à cette branche de l'art religieux. De nombreux versets, extraits des *Actes des Apôtres* d'après la version en langue vulgaire, défraient le récitatif simple ou obligé, contiennent le développement de la narration et relient entre eux les chœurs, les airs, écrits presque tous sur de courtes stances poétiques, dans les passages où l'énergie de la situation a paru mériter le secours des vers.

« Outre les récitatifs et les morceaux rhythmés, Mendelssohn a placé dans son œuvre, selon un très-ancien usage, des chorals à quatre parties, écrits en général d'après le procédé de Bach. Ce sont de pieux élans, des prières que la foi inspire à l'artiste en présence

du tableau qu'il vient de tracer. Ce retour de l'âme croyante et pénétrée sur la situation déjà complétement traitée, est souvent monotone chez Bach, parce que ce moyen y est trop uniformément reproduit. En le ménageant, et, surtout, en variant la coupe, le caractère, le chant des chorals, en les entremêlant aussi d'accompagnements expressifs, indépendants, Mendelssohn a conservé tout l'heureux effet de ce procédé qui répand par intervalle une lueur calme et sereine, une sorte de béatitude paisible où le cœur trouve un doux repos.»

Il n'y a rien à changer à cette appréciation, écrite il y a quelque vingt ans. Le caractère du *Paulus* est sainement jugé. L'unique défaut de cette belle composition est de n'être pas suffisamment spontanée; à l'inverse des œuvres où l'imagination domine, brisant les entraves, violant parfois les règles de la froide raison, le *Paulus*, est une composition où la règle tracée d'avance s'observe jusqu'au bout, où le plan fixé s'accomplit avec une exactitude imperturbable. Le maître a voulu quelque chose, et ce quelque chose, il le produit, il le réalise suivant les lois qu'il s'est imposées, sans jamais défaillir, sans jamais succomber aux entraînements de l'imagination. Sans doute, il faut admirer dans l'artiste, sa puissance sur lui-même, sa persistance opiniâtre, l'habileté merveilleuse avec laquelle il sait éviter l'écueil presque inévitable de la sécheresse et de la monotonie, les délicatesses, les finesses de toucher sous lesquelles il déguise l'aridité des formules, la grandeur enfin qui parfois éclate dans les ensembles. Mais le *Paulus* n'a pas l'attrait infini des œuvres spontanées. Certes, le *Christ aux Oliviers* de Beethoven n'est pas un oratorio conçu dans les formes consacrées. Sous le rapport scientifique et traditionnel, sa conception est inférieure à celle du *Paulus* et de tous les oratorios de l'école des Bach; mais, comme effet final, comme puissance d'action sur les âmes, quelle grandeur, quelle supériorité, quelles couleurs éblouissantes, quelle vie intense! Où trouver un drame plus émouvant?

A ce point de vue, l'*Hélias* nous semble l'emporter sur le *Paulus:* Israël souffre d'une sécheresse obstinée; les eaux sont taries par ordre d'Élie, ministre des volontés de Dieu. Le peuple implore la clémence de l'Éternel; Abdias l'engage au repentir et à la prière

pendant qu'Élie fuit, guidé par les anges; — le prophète rencontre en route la veuve dont il ressuscite le fils; — cependant les prêtres de Baal promettent au peuple d'Israël la pluie tant désirée; leurs vœux sont impuissants; — Elie revient, le feu du ciel descend à sa prière et renverse les autels de Baal; il prie encore et les eaux bondissent. Telle est la première partie.

Dans la seconde partie, Élie menace du courroux céleste le roi Achab qui a déserté le culte du vrai Dieu pour celui de Baal, et persécute son peuple; — Cris de mort contre Élie; il est proscrit; sa tête est mise à prix; — découragé, il demande à mourir; — les anges le consolent, Dieu lui apparaît sur l'Horeb; — il retourne en Israël; il est immolé. Dieu l'enlève sur un char de feu. Il reviendra avant la fin du monde, prédire la catastrophe finale. Son disciple Élisée prend sa place sur la terre.

Il était difficile de concevoir un sujet plus grandiose. Le sujet de l'*Hélias* est moins abstrait que celui du *Paulus*; on y rencontre des éléments de nature disparate qui se heurtent de manière à produire la vie, le *Drame*: tout d'abord, le vieux spiritualisme juif représenté par Élie et les fidèles d'Israël, puis le paganisme naturaliste de l'Orient représenté par les prêtres de Baal avec leurs superstitions étranges, leur culte sauvage; la nature enfin, oubliée dans le *Paulus*, apparaît dans l'*Hélias*. La pluie que le peuple implore et qui vient féconder le sol stérile, l'orage sur l'Horeb sont de splendides tableaux pour lesquels Mendelssohn a trouvé sur sa palette des couleurs du plus vif éclat. L'élément romantique apparaît aussi dans les cérémonies du culte de Baal.

Il y a, dans l'*Hélias*, plus de chaleur, plus d'éclat, plus de vie enfin que dans le *Paulus*. L'horizon du maître s'est agrandi, les formules abstraites du spiritualisme mystique sont moins prépondérantes; elles laissent une large place aux exigences du drame.

Quand on étudie Mendelssohn dans sa vie comme dans son œuvre, on trouve en lui deux hommes complétement opposés l'un à l'autre et qui se font mutuellement échec. C'est là un phénomène des plus curieux, et cette circonstance fait de Mendelssohn une des figures les plus singulières et les plus attachantes parmi les grands artistes

de ce temps. L'un de ces hommes, sensible à l'excès, dominé par l'imagination, a la tête et le cœur chauds; il veut s'épancher au dehors; — le second, puritain austère, parfait gentleman, fait sans cesse au premier la morale, combat son esprit au nom de la Bible, son cœur au nom des convenances, son imagination au nom des formules, cherche à lui persuader que rien ne vit, rien ne vaut que par la règle. Mendelssohn est mort avant d'avoir pu accorder ces deux hommes. Il a subi, toute sa vie, des tendances diamétralement opposées. Quoique le puritain, l'homme de la règle apparaisse le plus souvent dans les ouvrages qu'il a laissés, on doit reconnaître que l'homme imaginatif a fourni une belle carrière. L'*Hélias*, le *Songe d'une Nuit d'été*, la *Nuit de Sainte-Waldpurge*, portent les traces d'un esprit vraiment créateur et, il faut bien l'avouer, ce sont là les plus belles œuvres du compositeur et son meilleur titre à la gloire.

Qu'il nous soit permis de faire ici une courte analyse du second oratorio de Mendelssohn. — Après quelques mesures de récitatif, l'ouverture commence. Elle roule sur une phrase de quatre mesures d'un caractère anxieux. Elle est traitée en style fugué et forme une préface instrumentale parfaitement adaptée au sujet. Nous trouvons, au début de la partition, un chœur du peuple implorant la clémence du Très-Haut. Ce chœur, d'un caractère noble, n'a rien de bien saillant. Il est suivi d'un duetto avec chœur plein de charme mélancolique. Mais rien n'égale la grandeur touchante de l'air d'Abdias rappelant le peuple au culte du vrai Dieu, simple et grand comme l'antique. Ainsi que dans le *Paulus*, les chœurs jouent ici un grand rôle, On peut leur reprocher d'être trop massifs, d'être soutenus par une instrumentation trop touffue, de manquer de jour. Mendelssohn n'a jamais pu complétement éviter ce défaut. On ne saurait méconnaître cependant la majestueuse ampleur du chœur : *Aber der Herr sieht es nicht* et l'effet vraiment aérien du double chœur des anges consolant Élie. La scène 8 et le chœur 9 forment un épisode d'un caractère spécial, qui pourrait être détaché de l'ensemble. C'est l'histoire du fils de la veuve, ressuscité par le prophète. On reconnaît ici les traces du style de Schubert et même quelques mesures rappellent *les plaintes de la jeune fille*. Le chœur conçu sur le modèle trop souvent suivi par

Mendelssohn, c'est-à-dire soutenu par un accompagnement basé sur une formule qui se poursuit obstinément, est mélodieux et ample. La phrase d'accompagnement est d'une rare élégance qui en fait oublier la monotonie.

La scène d'Élie et des prêtres de Baal appartient au romantisme fantastique; le chœur des prêtres, l'allegro, et surtout l'invocation ardente et suprême : *Baal Erœhre uns!* enfin, le presto : *Baal, gieb uns antwort*, ont un aspect étrange et présentent une analogie saisissante avec *la Nuit de Sainte-Waldpurge*, dont nous parlerons plus tard, mais dont la composition est antérieure à celle de l'*Hélias*. Mendelssohn disait lui-même que, dans sa pensée, l'*Hélias* était une sorte de *Waldpürgiss nacht chrétien.*

Comme contraste, l'invocation d'Élie au Seigneur est d'un calme pur et pénétrant; tout ce qui suit est très-beau : le chœur chanté pendant que descend le feu du ciel, le chant farouche d'Élie triomphant, l'*arioso*, pour contralto, une des plus délicieuses inspirations de la partition, le chœur de la *pluie*, et enfin le chœur final dont l'accompagnement imite le bouillonnement des torrents: *Wasserströme erheben sich*, forment un ensemble digne d'admiration.

La seconde partie de l'*Hélias* revêt un caractère plus impersonnel; le prophète est mêlé moins directement à l'action. C'est moins un drame où l'action marche, qu'un récit où la vie du héros est racontée d'une manière générale et symbolique en quelque sorte. Un bel air de ténor, figurant la voix de Dieu qui exhorte son serviteur à la constance et au courage, s'enchaîne avec un chœur qui n'est pas sans ressemblance avec le premier motif de la symphonie avec chœurs du même maître.

La scène où Élie brave Achab, Jézabel et les prêtres de Baal forme un épisode très-mouvementé. Le chœur : *Wehe ihm*, par son allure sauvage, rappelle d'une façon fort heureuse les accents frénétiques des prêtres dans la première partie.

L'air d'Élie *es ist genug*, le trio des anges, le chœur qui suit, l'air de contralto, et surtout la grande scène de l'Horeb, terminée par le grand *Sanctus* à double chœur, enfin l'enlèvement d'Élie sur le char

de feu, le quatuor, le chœur final, sont d'une grandeur peu commune et forment un crescendo de beautés.

Tel est l'*Hélias*, bien supérieur, à nos yeux, au *Paulus*, dont la réputation est cependant plus grande. Sans s'affranchir entièrement des règles et exigences venues de la tradition de Sébastien Bach, Mendelssohn laisse une carrière plus libre à l'élément imaginatif, sans lui donner toutefois l'épanouissement qui fait le charme de *la Nuit de Waldpurgis* et du *Songe d'une Nuit d'été.*

II.

Lobgesang, chant d'actions de grâces sur des paroles de la sainte Écriture, — op. 52, — dédié au roi de Saxe, avec cette épigraphe de Luther :

> « Mais je voudrais voir tous les arts, et particulièrement
> « la musique, consacrés au service de celui qui les a créés
> « et qui nous les a donnés. »

Ces paroles de Luther sont la profession de foi de Mendelssohn; elles contiennent l'idée pour laquelle l'artiste a lutté, le phare moral qui a éclairé toute sa carrière.

Le *Lobgesang* est une symphonie avec chœurs, composée à peu près sur le plan de la neuvième symphonie de Beethoven : un *allegro*, un *allegretto agitato*, sorte de *scherzo* sur un rhythme 6/8, un *adagio religioso*, une dernière partie enfin où intervient le chœur. Le premier *allegro* est une des meilleures choses qu'ait écrites Mendelssohn. Il règne, d'un bout à l'autre de cette pièce, une verve peu commune; c'est un chant triomphal mouvementé, puissant, d'un rhythme vigoureux et ample. Il est impossible de ne pas être saisi par le caractère nerveux et véhément de cet allegro, qui peint la joie et l'exaltation.

Ce premier morceau s'enchaîne par un point d'orgue avec le fameux *allegretto agitato*, une des pièces les plus populaires du maître, une barcarolle pleine de tendresse et d'effusion. Dans le trio, Men-

delssohn combine avec ce premier motif, dit par les instruments à cordes, une sorte de choral entonné par l'harmonie et rappelant le sujet principal de la première partie de la symphonie. Cette combinaison, à laquelle on pourrait reprocher un peu de recherche, est traitée avec une grande habileté et a pour but de relier le scherzo à l'ensemble de l'œuvre. Le motif solennel de l'*adagio*, exposé d'abord par les instruments à cordes, est largement conçu et d'un caractère doucement contemplatif; il passe ensuite aux instruments à vent, tandis que le quatuor ne fait plus qu'accompagner.

La seconde partie de la symphonie, celle à laquelle viennent s'adjoindre les chœurs, manque d'unité. Nous y voyons une suite de strophes de caractères différents, traitées en rhythmes et en styles divers. Pour les relier entre elles et avec la première partie, l'auteur débute par un morceau où sont combinés la formule d'accompagnement de l'adagio et le motif du premier allegro instrumental. Le dernier fragment reproduit encore ce motif; mais tous les morceaux qui remplissent l'intervalle du premier au dernier n'ont de rapport entre eux que l'enchaînement des tonalités et le sentiment religieux. Avec les voix, Mendelssohn introduit encore l'orgue, qui vient joindre sa voix puissante aux accents passionnés des instruments. Cette seconde partie est fort belle; mais, en dépit des efforts du compositeur pour la rattacher à la première, elle n'en constitue pas moins un tout à part qui gagnerait à être isolé.

Les tentatives faites pour compléter la symphonie instrumentale au moyen du concours des voix n'ont pas répondu jusqu'à ce jour aux espérances des novateurs. Beethoven et Mendelssohn sont certainement d'illustres exemples; peut-on dire qu'ils aient réussi? Leurs deux symphonies avec adjonction des chœurs ont-elles gagné à cette intervention? le chœur ajoute-t-il à la grandeur de l'œuvre? C'est au moins douteux. Le domaine des voix n'est pas celui de l'orchestre; les voix exigent une disposition particulière de la partition instrumentale, des formes spéciales : une symphonie avec chœurs n'est plus une symphonie. — Les secondes parties des symphonies de Beethoven et de Mendelssohn ne sont, à proprement parler, que des suites de pièces reliées artificiellement. La symphonie avec chœurs

n'est donc plus la symphonie; elle n'est pas encore l'oratorio, tout au plus serait-elle une sorte de cantate. Combien il eût été préférable pour Beethoven et Mendelssohn d'adapter aux trois premiers morceaux une quatrième partie purement instrumentale? Nous eussions eu, à coup sûr, des œuvres admirables et complètes au lieu d'œuvres contestées; — nous disons contestées au point de vue de l'harmonie, de la forme et de l'homogénéité de l'œuvre, mais non au point de vue du génie des maîtres, qui rayonne d'un vif éclat là comme partout, mais malheureusement dans un milieu faux et hybride.

Ces réserves faites, il est impossible de ne pas voir dans la *symphonie cantate* l'œuvre d'un beau génie. Cette vaste composition a toujours obtenu du public éclairé un accueil chaleureux et mérité.

Outre le *Paulus* et l'*Hélias*, Mendelssohn a laissé inachevé un *Christus*, oratorio dont nous ne possédons qu'un andante pour ténor et deux basses, trois grands chœurs précédés de récitatifs et un choral (op. 97). Il a mis également en musique un grand nombre de psaumes : le psaume 115 pour chœur, solo et orchestre (op. 31); — le psaume 42 pour chœur et orchestre (op. 42); — le psaume 95 pour chœur et orchestre (op. 46); — le psaume 114 pour 8 voix, chœur et orchestre (op. 51); — les psaumes 2, 43 et 22 pour chœur et solo, sans accompagnement (op. 78); — le psaume 98 pour 8 voix, chœur et orchestre (op. 91); — toutes ces pièces sont très-populaires en Allemagne. Il faut y ajouter le *lauda Sion* (op. 73), grande composition pour chœur et orchestre, pour l'église Saint-Martin à Liége; — un hymne pour soprano avec chœur et accompagnement d'orgue; — un second hymne (op. 96) pour contralto, chœur et orchestre; — trois musiques d'église (*kirchen-musiken*) pour soli et chœurs (op. 23). La première se compose d'un choral à 4 voix, d'une fugue, d'un air, d'un choral fugué et d'un chœur final; la seconde est un *Ave Maria* à 8 voix; la troisième un choral également à 8 voix. — A ces grandes pièces, il faut ajouter encore 3 lieder religieux, pour contralto, chœur et orgue; 3 motets pour voix de femme (op. 39); — 3 autres motets pour chœur et solo sans accompagnement; 6 chœurs à 8 voix pour les principales fêtes de l'année (op. 79); une grande prière pour chœur et orchestre; un chœur pour le service du soir.

Les œuvres religieuses de Mendelssohn forment un ensemble considérable et imposant; les idées religieuses s'imposaient à son esprit. C'est à la composition de la musique qui correspondait à cet ordre de pensées qu'il se livrait avec le plus de passion; il se croyait appelé à rétablir en Allemagne la tradition interrompue de Sébastien Bach : il s'était mis en communion intime avec les œuvres et les idées de ce grand homme. Il adopta son plan tout en cherchant à le rajeunir. Il emploie comme lui le chant choral; il voudrait éviter de céder au souffle romantique dont l'air est imprégné autour de lui; il lui répugne de subir l'influence de Beethoven, de Weber et de Schubert. Il ne peut néanmoins s'en défendre; il le subit malgré lui : à son insu, il est de son temps. Dans l'*Hélias* notamment, l'épisode des prêtres de Baal, la grande scène de la pluie, la vision de l'Horeb forment des tableaux que n'auraient pas désavoués ces grands novateurs. De cette résurrection voulue des formes solennelles et antiques, contrariée par l'immixtion involontaire du style romantique, résulte un ensemble un peu hybride, un tout qui n'est pas suffisamment homogène. Les compositions de Mendelssohn, bien écrites, bien méditées, pleines de génie parfois, de talent toujours, n'ont pas la fermeté des œuvres dues à la plume des grands souverains de l'art. Ce n'est plus l'austère grandeur de Bach, la magnificence sévère de Haendel; ce n'est pas encore la fantaisie pleine de couleur d'un Schubert ou d'un Weber. Il n'y a pas dans les œuvres de Mendelssohn le signe caractéristique d'une époque, la création d'un style. Mendelssohn n'est pas un Bach. Il n'ose pas, il ne veut pas être un Weber; mais comme il ne peut éviter le courant qui vient de Weber et qu'il en subit involontairement le contre-coup, c'est un « *Bach diminué par un Weber.* »

On comprend que ces réserves, destinées à faire ressortir le caractère particulier de Mendelssohn et les procédés dont ses œuvres offrent les traces, n'ont pas pour but de l'amoindrir. Les compositions religieuses de Mendelssohn le placent très-haut, et s'il est au-dessous des noms illustres que nous lui avons opposés, il n'en reste pas moins le dernier venu des grands princes de la musique; il n'a pas encore été dépassé : on ne l'égalera même pas de longtemps, c'est à craindre.

III.

Il y a certaines compositions profanes de Mendelssohn, conçues en style religieux qui forment comme une sorte de transition entre les œuvres religieuses proprement dites et celles d'un autre style. Telles sont : le *Chant de fête séculaire de l'invention de l'Imprimerie* et le *Chant de fête* (op. 60) *aux artistes*, sur une poésie de Schiller (*an die Kunstler, nach Schillers Gedicht*).

On peut également considérer comme œuvre de transition, la musique écrite par Mendelssohn pour des tragédies classiques. On sait, qu'à la demande du roi de Prusse, il avait composé des morceaux et des chœurs pour l'*Antigone* de Sophocle. Ce travail (op. 55), offre au plus haut degré l'empreinte d'un style préconçu, d'un parti pris artistique. Pour rendre le caractère simple de l'art antique, Mendelssohn avait eu l'idée de recourir à des formes inusitées. Chez les Grecs, le chœur est un personnage collectif qui prend part à l'action; pour lui conserver sa nature, il lui met dans la bouche une sorte de récitatif à l'unisson. Cet effet, grandiose tout d'abord, finit par sembler monotone. *Antigone* inspira de l'intérêt, de l'estime, mais produisit l'ennui ; il serait injuste de ne pas signaler cependant, comme des pages remarquables, l'ouverture, pleine d'unité et de grandeur, l'*Invocation à Bacchus*, le *Chœur à l'Amour*.

M. Fétis fait, à l'occasion de cet ouvrage les remarques suivantes, qui sont pleines de sagacité : « Le caractère, les tendances et les formes de l'art sont nécessairement en relation directe avec les mœurs d'un peuple. Pour la conception de la tragédie antique, il fallait le peuple Grec. Pour la partie la plus éclairée des populations modernes, il peut y avoir un certain attrait de curiosité à voir ressusciter l'esprit de cet art ou quelque chose d'analogue : mais, au théâtre, on ne soutient pas l'intérêt par la seule curiosité et malheur à l'artiste qui n'y met point les passions au point de vue des spectateurs ; quelque mérite qu'il y ait dans son œuvre, son œuvre ne vivra

pas. Les transformations de l'art ne sont ni le fruit du hasard, ni celui du caprice, ni même celui du génie d'un homme en particulier ; elles naissent de la nature des choses, de la situation morale des peuples et suivent les phases de l'histoire. Quand les transformations sont accomplies, on ne peut plus retourner en arrière, ni ranimer ce qui est éteint, »

La musique pour *Œdipe à Colonne* de Sophocle (op.93), est conçue dans le même ordre d'idées ; — Comme l'*Antigone*, cet ouvrage réussit beaucoup à Postdam, mais, comme le fait remarquer encore très-judicieusement M. Fétis, « les succès de Cour ne sont jamais qu'un hommage rendu aux penchants du Prince, » et l'on n'en peut rien conclure au point de vue de l'art en soi.

La musique pour *Athalie* de Racine n'est pas composée d'après le même procédé ; le style de Mendelssohn, dans cette œuvre, se rapproche davantage du style de sa musique religieuse. C'est une sorte d'oratorio. Le meilleur morceau est l'ouverture, très-vigoureuse, très-énergique, très-noble. Le chœur « *Tout l'univers est plein de sa magnificence,* » est d'une majestueuse ampleur. C'est le morceau capital de l'œuvre dont il est le début et la conclusion. La marche guerrière des lévites armés est bruyante, elle rappelle trop la marche célèbre du *Songe d'une nuit d'été*, qu'elle ne vaut pas en somme. La musique d'*Athalie* est tendue, elle abuse des situations fortes ; elle ne ménage pas les repos indispensables à l'oreille, on n'y trouve pas suffisamment les alternatives, les oppositions de teintes qui sont le charme de l'art véritable.

Antigone, Œdipe, Athalie, ne sont pas à proprement parler des œuvres de théâtre. Ce sont des œuvres qu'il serait plus facile de rattacher à l'oratorio qu'au drame lyrique. Mendelssohn ne devait jamais aborder la scène avec succès. On sait que, toute sa vie, il poursuivit le rêve d'un grand livret d'opéra ; sa correspondance laisse voir les traces de cette constante préoccupation. Mais, avec les dispositions particulières de son esprit, le puritanisme exagéré avec lequel il proscrivait du sujet toute situation qui ne fût pas scrupuleusement irréprochable, il lui était bien difficile de rencontrer le *rara avis* qu'il cherchait. On sait combien, pendant son séjour en France, il avait

été révolté de l'*immoralité* des textes français ! Eût-il même trouvé le livret qu'il rêvait, il est à croire qu'il n'eût pas réussi ; il l'eût accommodé, sans nul doute, aux formes sévères de l'oratorio. Il n'eût pas créé, pour en faire la gloire de son nom, une œuvre forte et complète. On a cependant de Mendelssohn deux essais d'opéra : les *Noces de Gamache* (op. 10), pièce en deux actes qu'il composa très-jeune et qui n'a été gravée qu'avec un accompagnement réduit au piano par le compositeur lui-même. Cet opéra n'eût qu'un médiocre succès ;— *le Retour au pays, Heimkehr aus der Fremde* (op. 89), un acte en quatorze morceaux, joué à Paris ces temps derniers. La critique s'est généralement accordée à voir, dans cette opérette, un travail estimable, mais qui n'ajoute rien à la gloire du maître.

On a encore publié sous le chiffre d'œuvre 98, le final du premier acte d'un opéra inachevé, *Loreley,* sur un texte de Geibel.

Mentionnons enfin un air de concert (op. 94), pour voix de soprano et orchestre, et nous aurons passé en revue tout ce que Mendelssohn a laissé en style scénique.

IV

Nous avons dit que Mendelssohn avait subi toute sa vie l'influence de deux courants contraires. Par son temps, par le fond de sa nature qui était chaleureuse, il appartenait à l'école romantique. Par son éducation, par le parti pris de son esprit, il était l'austère disciple de l'école de Bach ; le plus souvent il étouffait les bouillonnements de son imagination sous les formules de cette école, et, dans la plupart des œuvres que nous venons de passer en revue, sauf en quelques portions de l'*Hélias*, c'est Bach qui est le dominateur de sa pensée. Dans le *Songe d'une Nuit d'été, Sommer Nacht Straum* (op.21 et 61), dans la *Nuit de Sainte Waldpurge, Waldpurgiss Nacht* (op.60), il n'en est plus de même ; Mendelssohn oublie Bach pour retourner à Weber : il se fait romantique, il peint le monde surnaturel en s'abandonnant

sans réserve à son imagination. — Aussi, crée-t-il deux chefs-d'œuvres ; il en eût créé bien d'autres, sans le puritanisme déplorable auquel il obéissait et qui l'empêchait de concevoir jamais le beau sans la règle.— Dans *le Songe,* dans la *Nuit de Sainte Waldpurge,* il s'est oublié, et certes l'art n'y a rien perdu.

« La partition du *Songe d'une Nuit d'été,* dit M. de Lenz, est peut-être ce qu'on a de lui de plus original. Le *scherzo* et *la marche* peuvent être assimilés aux plus belles productions des plus grands maîtres. Ces splendides morceaux égalent ce que Beethoven a d'imprévu, d'exubérant, de saisissant pour tous les âges, pour toutes les conditions de la vie. Le souffle shakspearien a passé dans l'ouverture ; une inspiration aussi franche, aussi complète ne se rencontre guère deux fois dans la vie d'un homme. — La musique du *Songe d'une Nuit d'été* est la poétique effusion du jeune âge de cette haute intelligence, de cette âme chaleureuse qui s'appelle Félix Mendelssohn-Bartholdy. »

Le Songe est la plus populaire des compositions du maître allemand, celle qui, dans l'esprit des masses, correspond le mieux à son génie et s'attache le plus à son nom : dire *le Songe,* c'est dire Mendelssohn, de même que dire *Don Juan,* c'est dire Mozart ; dire le *Freyschütz,* c'est dire Weber. Chacun de ces trois grands maîtres, a écrit une œuvre capitale dans laquelle il a mis son cœur et sa vie, et autour de laquelle toutes leurs autres œuvres semblent graviter. On ne saurait en dire autant de Beethoven, homme extraordinaire, dont le génie suit un développement logique et continu, se transformant, s'agrandissant toujours sans laisser une œuvre type que l'on puisse considérer comme le modèle ou le résumé de toutes les autres.

Mendelssohn est bien plus lui-même dans *le Songe* que dans toute autre partition, parce qu'il y secoue la poussière de l'étude et ose s'affranchir des préceptes qu'il avait puisés dans l'école de Bach, l'homme austère, qui ne sépare pas l'idée musicale de l'idée religieuse. Dans un moment d'oubli, il s'éprend de l'immortelle fantaisie de Shakspeare, et veut à son tour converser avec les lutins, les fées,

les esprits, le monde surnaturel. Il respire à pleins poumons l'atmosphère enchantée, au sein de laquelle palpite ce paganisme demi-chrétien, demi-germanique, qui fut la vraie poésie du moyen âge. Avec quel succès il explore, à son tour, le filon déjà exploré avant lui par Weber! Comme il se rapproche souvent de son immortel prédécesseur! Comme souvent il arrive à la même note, sans que cependant on puisse le taxer d'imitation. Qui n'a été frappé des dernières notes de l'ouverture rappelant à s'y méprendre la barcarolle chantée d'*Obéron*! — Le *Songe* n'a jamais été exécuté sans faire naître de vifs transports d'admiration. Il n'y a rien de faible dans cette partition, presque tout instrumentale ou dans laquelle, du moins, le chant ne joue qu'un rôle secondaire ; — elle reste une des plus fermes assises de la gloire de Mendelssohn.

Très près du *Songe*, il faut placer la *Nuit de Sainte-Waldpurge*, œuvre également romantique et toute d'imagination, quoique parfois on y trouve l'expression du sentiment religieux, sous les formes où se complaisait le génie du maître. Le *Waldpürgiss Nacht* est une cantate de Gœthe qui n'a rien de commun avec la scène du *Sabbat* de Faust : il s'agit des assemblées nocturnes que tenait, sur les montagnes, aux premiers temps du Christianisme, une secte religieuse fidèle aux anciens usages.

« Hâtons-nous vers les hauteurs, venez selon notre usage antique et sacré, rendre hommage au Père universel. Que la flamme brille à travers la fumée, ainsi le cœur s'élève..... » — Autour des fidèles, les chrétiens tendent des embûches ; ils sont prêts à massacrer ceux qu'ils appellent les *païens*, les *pécheurs*. — Les Druides placent, aux avenues de la montagne et en grand nombre, des sentinelles armées, couvertes de déguisements étranges ; à un signe convenu et, quand le prêtre, montant à l'autel, entonne l'hymne sacré, cette troupe d'aspect diabolique, agitant d'un air terrible ses fourches et ses flambeaux, faisait entendre toute sorte de bruits et de cris épouvantables, pour couvrir la voix du chant religieux et effrayer les profanes qui auraient tenté d'interrompre la cérémonie.

« Avec des piques et des fourches, comme ces diables dont ils radotent, agitons nos sauvages crécelles dans les fentes vides des ro-

chers; que le hibou, que la chouette hurlent dans notre sab bat... (1). »

Les chrétiens sont épouvantés : « Fuyons! fuyons!.... Là-haut gronde et flamboie le malin, et le sol vomit à l'entour une vapeur d'enfer... »

Chœur des *Druides :* « La flamme se dégage de la fumée : purifie ainsi notre croyance; et, si l'on nous ravit nos anciennes pratiques, ta lumière qui peut nous la ravir ! »

Il est curieux de voir Mendelssohn, le croyant fervent et convaincu, s'emparer de cette ballade de Gœthe, où les vieilles idées druidiques sont montrées comme supérieures à celles des premiers chrétiens, dont il raille les terreurs grossières et les superstitions. Quoi qu'il en soit, ce sujet, il l'a traité de main de maître. L'ouverture, longue préface instrumentale d'un style sombre et passionné, rivalise avec celle du *Songe.* Rien de plus émouvant que les phrases de cor indiquant les sentinelles qui se répondent. La grande scène du Sabbat, qui n'est pas sans ressemblance avec la scène des prêtres de Baal dans l'*Hélias*, est traitée d'une manière admirable. Les effets de voix et d'instruments s'y croisent dans tous les sens, se contrarient, se heurtent avec un désordre apparent qui est le comble de l'art. Rien n'est beau comme le chœur final, où la voix du prêtre s'élève, par intervalles, calme et pieuse, au-dessus du fracas infernal de la troupe des faux démons et sorciers. « On ne sait, dit M. Berlioz, ce qu'il faut le plus louer dans ce finale, ou de l'orchestre, ou du chœur, ou du mouvement tourbillonnant de l'ensemble. C'est un chef-d'œuvre. »

V

Au nombre des grandes œuvres de Mendelssohn, il faut compter ses symphonies, qui sont au nombre de trois, indépendamment de

(1) La nuit de Sainte-Waldpurge tombait le 1er mai; elle passait pour être la nuit du Sabbat.

sa grande symphonie avec chœurs, dont nous avons parlé précédemment.

La première (op. 11) est en *ut mineur*; elle appartient à une époque où le compositeur n'avait pas encore fixé son style. Elle ne ressemble pas à celles qui doivent suivre. — Le premier morceau, longuement développé, procède de Beethoven. L'œuvre ne perd rien, assurément, à cette illustre parenté; l'adagio, plein de suavité, rappelle la tradition de Mozart; le menuet tire son origine d'Haydn; le trio, cependant, écrit en harmonie plaquée et soutenue par des arpèges, indique les tendances du jeune maître. Le finale renferme des innovations heureuses.

Est-ce à dire qu'il ne faille attribuer à cette symphonie qu'une importance secondaire, à raison des sources d'où elle semble procéder? « On est toujours fils de quelqu'un; » cette parole, un peu triviale, est vraie dans les arts. Beethoven commença par être Haydn et Mozart avant d'être lui-même, et Dieu sait quels chefs-d'œuvre appartiennent à la première période de sa vie! — Les ancêtres de Mendelssohn peuvent se compter aussi : Beethoven un peu, Weber davantage, Bach beaucoup, furent ses initiateurs. L'originalité de Mendelssohn, ou plutôt ce qu'on appelle son originalité, consista surtout à combiner ces éléments multiples. Quoi d'étonnant que, dans sa première symphonie, il ne fût pas arrivé, de prime abord, à une fusion complète des différents styles de ces grands maîtres! Sa première symphonie n'en reste pas moins une très-belle page, qui n'a pas été dépassée depuis, si ce n'est par Mendelssohn lui-même.

La symphonie en *la mineur* est déjà Mendelssohn tout entier : sentiment fiévreux et passionné, mouvements emportés et rapides, dessins serrés, harmonie touffue, hardiesses contenues par la sévérité de la forme. Le premier morceau, arrivé au comble de la violence, s'arrête court : dix mesures rappellent l'andante qui a servi d'introduction; puis surgit tout à coup un *vivace non troppo*, sorte de scherzo pianissimo à deux-quatre, qui est une véritable féerie. Nous retrouvons ici le style du *Songe d'une Nuit d'été*, avec toutes ses délicatesses et son indicible poésie. Ce ravissant intermède ne saurait être trop admiré. C'est « une danse de lutins dans un pâle

rayon de la lune d'automne. » Après un large *adagio*, douloureux, pathétique, l'auteur fait entendre, comme finale, un *allegro vivacissimo* plein de fougue et d'éclat.

La symphonie en *la majeur* n'est pas moins remarquable, quoique conçue sur un plan moins grandiose. Née sous le ciel napolitain, cette composition emprunte au soleil de ces contrées un reflet restreint de gaîté, assez inusité dans les compositions du maître allemand. Par un procédé qui lui appartient en propre, Mendelssohn entre immédiatement en matière en posant le motif de son premier morceau dès les premières mesures. Il traite son sujet avec un art merveilleux, le reproduisant sans cesse sous des formes imprévues, se livrant à des combinaisons de contrepoint du plus piquant effet. Ce premier morceau finit par une vive péroraison.

L'*andante con moto* est une merveille. C'est un souvenir archaïque, une sorte de méditation empruntée au style des vieux maîtres, et dont les formes sont rajeunies par un sentiment exquis de la vie moderne et de ses tristesses mélancoliques. Le menuet, *moderato*, sent un peu l'effort; il n'a ni le charme spontané du premier morceau, ni le parfum de poésie qui s'exhale de la tentative archaïque si bien réussie dans l'andante. La symphonie finit par une vive *saltarelle*, emprunt fait à la vie napolitaine, mais traité à l'allemande. Au sein de cette musique qui veut être gaie, on sent la note triste qui de temps en temps résonne, et, pendant la *Symphonie italienne* (c'est le nom que lui donnait Mendelssohn), fait involontairement songer à la *Nuit de Sainte Waldpürge.*

VI.

Mendelssohn a écrit un certain nombre d'ouvertures. Nous n'avons pas à revenir sur celles du *Paulus* et de l'*Hélias* appartenant au style sévère et religieux. Nous ne dirons rien non plus des introductions d'*Antigone* et d'*Œdipe*, de l'ouverture d'*Athalie*, de celles de *Noces de Gamache* et du *Retour au Pays;* non plus que des deux admirables pré-

faces du *Songe* et de la *Nuit de Sainte-Waldpurge*. Nous avons précédemment cité ces pièces instrumentales à l'occasion des ouvrages dont elles sont les péristyles.

Indépendamment de ces neuf pièces symphoniques, nous avons à signaler les ouvertures des *Hébrides* ou de la *Grotte de Fingal* (op. 26), de la *Mer calme* ou de l'*Heureuse traversée* (op. 27), de la *Belle Mélusine* (op. 32) et de *Ruy-Blas* (op. 95). Mendelssohn est un des maîtres de l'ouverture; il peut être honorablement cité à côté de Beethoven et de Weber. Il emprunte à Beethoven sa puissante facture, à Weber sa touche romantique. Weber, on le reconnaît généralement, surpassa Beethoven par son cachet extraordinaire de poésie, par sa fantaisie exubérante, par la chaleur des tons de sa palette. Malheureusement, il fut le promoteur de ce système déplorable qui consiste à faire de l'ouverture une sorte de *pot-pourri*, de mosaïque composée de fragments pris çà et là dans la partition. Weber a traité de main de maître l'ouverture ainsi conçue: il était Weber. Mais, ses imitateurs n'ont pris que ses défauts; ils n'ont presque jamais su fondre, dans un ensemble puissant, les fragments qu'ils empruntaient à leur propre travail et n'ont fait que des pastiches décolorés. Weber, sans le savoir, a été l'initiateur d'une décadence. Beethoven, inférieur à Weber par le coloris, le dépasse par la conception. Il concevait l'ouverture comme une préface symphonique ne touchant que légèrement, pouvant même ne pas toucher à ce qui suit, mais s'inspirant de l'idée générale du drame et le résumant dans un cadre restreint. Mendelssohn a suivi ce système dans les ouvertures du *Songe* et de la *Nuit de Waldpürgis*, qui n'ont de rapport avec ce qui suit que par le caractère général.

Dans ses ouvertures sur des sujets donnés, non suivies d'une partition scénique, il emploie la forme rigoureusement symphonique de Beethoven. Il se propose, étant donnée une idée générale préalablement établie, de faire passer dans l'esprit de ses auditeurs les impressions qui lui semblent devoir se rapporter au sujet. Il emprunte également à l'école romantique, les éléments qui doivent donner du coloris à son tableau. C'est ainsi qu'il procède à la fois de Weber et de Beethoven.

L'*Ouverture des Hébrides*, un souvenir de la Grande-Bretagne, a un charme tout particulier. C'est une musique qu'il faudrait entendre dans un lointain poétique, dans une atmosphère brumeuse, ou bien encore sur une mer calme doucement éclairée par les pâles rayons lunaires. On trouve là un écho de la poésie ossianique dont Mendelssohn a dû s'inspirer.

L'ouverture de l'*Heureuse traversée* n'est pas moins pénétrante. L'adagio qui forme l'introduction de l'œuvre est splendide. L'allegro est plein de noblesse. Au milieu des dessins ondulés qui simulent le mouvement régulier des vagues, surgissent de beaux chants arrivant à une expression triomphale d'un grand éclat.

L'ouverture de la *Belle Mélusine* nous semble moins caractéristique. C'est un morceau estimable sans doute, mais dans lequel on ne discerne pas suffisamment à quel ordre d'idées a obéi l'auteur, ni quelle situation il a voulu peindre.

L'ouverture de *Ruy-Blas* est tout-à-fait conçue dans le style des ouvertures de Beethoven : *Egmont, Coriolan, Éléonore;* elle n'a rien de contemplatif. C'est au contraire un drame instrumental plein des agitations de la vie moderne. Comme Beethoven, Mendelssohn emploie le récitatif instrumental. C'est par ce procédé que débute l'ouverture. A un allegro passionné succède un chant mystérieux s'élevant peu à peu des profondeurs de l'orchestre et arrivant, par une progression habilement ménagée, à une explosion vigoureuse. Ces éléments une fois posés, le maître les combine, les croise, les confond et mène à bout son œuvre avec un rare bonheur d'expression. Cette ouverture, qui tranche sur le style habituel de Mendelssohn, n'a pas toujours été aussi remarquée qu'elle mérite de l'être.

Nous ne mentionnerons que pour mémoire une ouverture en *ut* majeur pour instruments à vent. (op. 24).

VII.

Mendelssohn a laissé les œuvres suivantes de musique de chambre pour instruments à cordes : un ottetto en *mi* majeur (op. 20); un quintette en *la* majeur (op. 18); un deuxième en *si* majeur (op. 87); un quatuor en *mi* majeur (op. 12); un deuxième en *la* mineur (op. 13); un troisième en *ré* majeur ; un quatrième en *si* mineur ; un cinquième en *mi* majeur (op. 44); un sixième en *fa* mineur (op. 80); un septième, *andante*, *scherzo*, *caprice* et *fugue* (op. 81); — en tout un ottetto, deux quintetti, sept quatuors.

A l'occasion de la musique de chambre, un critique un peu aventureux, mais toujours intéressant, M. de Lenz, a donné, dans son livre sur les trois styles de Mendelssohn, les appréciations qui suivent :

« On ne peut parler de la musique moderne sans parler de Mendelssohn-Bartholdy ; en prononçant ce nom, on arrive aux austères figures de Hændel et de Bach, dont la religion lui fut transmise de bonne heure par Zelter. Le fond de leur pensée est cette inébranlable conviction dans la valeur de l'élément purement rationnel de la pensée humaine, que ne saurait remplacer la grâce. C'est la même volonté de fer, la même logique, la même science... L'esprit de Mendelssohn tient aussi de la célèbre *Thomas-Schule* de Leipsig dont le grand Sébastien Bach fut un jour le *Cantor*. Nourri de sévères traditions, Mendelssohn commença par goûter la moëlle de lion de la science qui est restée le fond de son talent. »

M. de Lenz affirme que parmi les éléments qui forment le talent de Mendelssohn, il faut compter l'élément *hébraïque*, et il pense que cet élément empêchera sa musique de devenir « l'acquisition du monde entier, » parce qu'il lui ôte le cachet d'universalité qu'on trouve, par exemple, dans la musique de Beethoven.

Nous n'irons pas si loin, mais nous accorderons au spirituel critique que la pensée hébraïque a son cachet à part, que les psalmodies

des synagogues sont des types que l'on rétrouve parfois dans la musique de Mendelssohn, comme aussi l'on retrouve parfois l'esprit juif au fond de sa pensée.— « Toutes les fois, dit encore M. de Lenz, toutes les fois que la pensée de Mendelssohn n'est pas hébraïque, elle respire les félicités de la vie domestique allemande, telle que Leipsig la lui avait faite, existence exclusive, contente d'elle-même, colorée d'une sentimentalité exquise, mais bornée, en ce sens qu'elle n'est, le plus souvent, que l'expression exclusive du foyer.

« Mendelssohn ne plane pas de haut comme Haydn, Mozart, Beethoven, comme Weber lui-même, qui lui est pourtant inférieur comme facture. Si, à Leipsig, on fait de Mendelssohn un Beethoven, c'est une illusion qui ne s'explique que par le fanatisme des hommes pour leur temps et leur pays, par l'enthousiasme des Saxons pour un contemporain et presque un compatriote. »

M. de Lenz résume son appréciation de Mendelssohn en disant qu'en lui la part du talent fut plus grande que celle du génie.

Ces réserves établies—et, pour une grande part, nous sommes prêts à y souscrire,— nos lecteurs nous sauront gré de transcrire ici l'analyse sagace que fait M. de Lenz des principales œuvres de musique de chambre du compositeur allemand.

« Mendelssohn, dit-il, occupe une page hors ligne dans la musique de chambre. Le quatuor en *la* mineur, bâti sur la mélodie *Es ist Wahr*, est une intime et délicieuse conversation des quatre instruments sur l'amour dans les données germaniques (?), déclamatoire, d'une exquise sentimentalité dans les intentions, d'une forme nouvelle, reposant sur un motif dont les quatre morceaux du quatuor sont le développement, sans division en parties dans le premier allegro, d'un caractère symphonique dans le finale. Ce morceau, nonobstant sa secrète affinité avec le quatuor en *la* mineur de Beethoven, fit concevoir les plus grandes espérances. On crut l'auteur destiné à continuer Beethoven. Il faut dire que cette espérance ne s'est pas réalisée. Mendelssohn est resté talent, magnifique talent. Il n'a pas la vitalité des pi inces de la musique ; il n'a pas fondé d'ère. Mendelssohn est cependant le seul auteur dont les quatuors puissent se jouer avec effet après les quatuors de Beethoven.

« Le quatuor en *ré* majeur, un des plus brillants que l'on connaisse, emprunte juste au style symphonique ce que ce style peut donner au quatuor. Cette tentative avait été faite par Beethoven. On trouve les *tremoli* de Mendelssohn, même dans quelques rares adagios de Haydn (3ᵉ, 4ᵉ). Beethoven leur ouvrit, de bonne heure, une large place.

« Le premier allegro du second quatuor en *mi* bémol de Mendelssohn, s'échappant comme une fusée d'un mordant *grupetto*, est un morceau capital. Son énergie, la passion que respire sa phrase mélodique écrite dans la simple gamme, la variété et l'intérêt de ses intentions, tout en fait un rival des grands allegros de Beethoven. Le scherzo 6|8 est d'une facture qui, à la seule exception du triumvirat de la musique instrumentale, surpasse en originalité tout ce qui a été écrit dans ce style. Mendelssohn est incontestablement le quatrième grand maître du quatuor.

« L'allegro du célèbre ottetto est un morceau de premier ordre; le tour hébraïque du scherzo parut nouveau, il ne sera jamais une vérité en musique (?), par la raison que cet élément de la pensée de Mendelssohn n'est ni une nécessité ni une exception suffisamment motivée, mais le fait d'une individualité trop exclusive pour avoir le droit de s'imposer. »

« Le piquant scherzo du quatuor en *si* mineur, affranchi de ces préoccupations, en reçoit une valeur de plus. Le rhythme binaire, appliqué au scherzo, qu'on pouvait croire condamné à la mesure à trois temps à perpétuité, à cause de sa parenté avec le menuet, n'a pas été employé par Mendelssohn le premier. Cette innovation importante appartient à Beethoven.

« Il n'est pas sans intérêt de remarquer que les quatuors de Mendelssohn ont, généralement parlant, un caractère plus symphonique que les quatuors de Beethoven. Ce qu'il y a de symphonique dans ceux-ci se réduit à la seconde partie du premier allegro et au finale du quatuor en *mi* mineur, à la fugue du quatuor en *ut*, à quelques passages dans les derniers quatuors. »

VIII.

Les trois premières œuvres cataloguées de Mendelssohn sont trois quatuors pour piano, violon, alto, violoncelle, écrits en **1822, 1823** et **1824**. Ils sont curieux à étudier, en ce sens que, composés dans la toute jeunesse du maître, ils marquent d'une manière frappante ses progrès rapides. Le premier est en *ut* mineur; il est d'une touche assez indécise et d'un style assez terne. Le second, en *fa* mineur, a plus d'énergie. Le style se serre, la phrase devient plus nerveuse. On voit poindre en même temps les procédés dont Mendelssohn abusera dans la suite : des dessins obstinés qui ne permettent pas au jour de pénétrer, des traits haletants, une harmonie touffue, des mouvements rapides. Sauf l'adagio, qui est en *ré* bémol et plein de suavité, tous les morceaux écrits en style uniformément mineur ont un cachet de fiévreuse anxiété, dont l'effet persistant s'émousse dans la monotonie.

Dans le troisième quatuor dédié à Gœthe, Mendelssohn arrive presque à la plénitude de sa manière. Dans ce quatuor en *si* mineur, à l'exception de l'adagio qui est ravissant de grâce et d'ampleur, nous nous trouvons en présence de morceaux d'un mouvement exraordinairement rapide, deux *allegro molto* et un *vivace*. Les instruments à cordes jouent un rôle important, et, néanmoins, la partie de piano est aussi compliquée que le serait celle d'un concerto. Le trait ne s'arrête presque jamais. Dans le premier morceau, encore, y a-t-il quelques changements de mouvement ou de figure qui rompent la monotonie; mais le scherzo n'est qu'un trait ondulé, et le finale, sauf quelques mesures, donne une idée assez exacte du mouvement perpétuel.

La première fois qu'on est initié à cette musique, on ressent une vive impression. Cette fièvre dévorante, cette énergie désespérée commande l'intérêt; mais une étude plus approfondie révèle que ce n'est pas là la véritable grandeur. Ce qui fera le charme éternel du

Mozart, du Haydn, du Beethoven de la première et de la seconde manière, c'est l'harmonie des formes, la sobriété des détails, la clarté sereine pénétrant partout.

Le Beethoven de la troisième manière est déjà *excessif*, et c'est une décadence au point de vue de l'art; nous comprenons néanmoins que cette décadence n'apparaisse pas tout d'abord et qu'on soit saisi par le colossal, l'exubérant. Nous l'avons été nous-même. Il y a, en effet, une indicible grandeur dans ces tentatives avortées de grands génies; elles s'expliquent. Tout artiste rêve l'absolu, l'immense, l'infini. Il ne saurait l'atteindre, car l'absolu réalisé ne serait plus l'absolu; les uns, esprits sobres, judicieux, limpides, savent s'arrêter en chemin et borner leur rêve; leur pensée n'escalade pas les nues; elle se contente d'être noble, élevée, revêtue d'une forme harmonieuse; d'autres plus ambitieux, veulent, comme Prométhée, ravir le feu du ciel. Ceux-là produisent le colossal, l'énorme; mais ils payent la faute de leur audace. Ce que leur pensée gagne en grandeur, elle le perd en proportions, et il leur manque un des éléments de la vraie beauté, l'harmonie. Dans ses dernières œuvres, Beethoven atteint d'un bond les cimes les plus ardues de l'art. Sa pensée est prodigieuse; la forme devient défectueuse. Dans les adagios de ses derniers quatuors, il y a des idées surhumaines qui nous confondent et nous transportent; mais la pensée s'égare, s'obscurcit, se perd dans des développements qu'on a peine à suivre. On se prosterne devant le Beethoven de la troisième manière, mais on revient bientôt au premier Beethoven et surtout aux vieux maîtres naïfs, purs, lumineux, à Mozart, à Haydn, au bon et noble Haydn, éclipsé par ses grands rivaux, mais dont on oublie trop facilement qu'il a inventé et porté tout d'abord à la perfection les formes sur lesquelles se sont exercés ses successeurs.

Mendelssohn est loin de Beethoven. Sa pensée, certes, n'est pas excessive. Elle est toujours distinguée, noble, quelquefois grande, mais n'est jamais surhumaine. Sa forme n'est pas excessive non plus; elle est, au contraire, systématiquemeut contenue. Nul homme n'a plus sacrifié à la règle et à la tradition, et cependant, il y a un côté de son individualité d'artiste par laquelle il est excessif. Nous

l'avons dit, Mendelssohn était un cœur chaleureux; son écorce froide déguisait une profonde impressionnabilité; son imagination était ardente. Or, par un phénomène bizarre, cet homme avait eu l'idée incroyable de s'enchaîner de ses propres mains dans les mailles étroites d'un système préconçu; il s'emprisonnait dans la règle. Alors, comme un prisonnier éperdu entre les murs de son cachot, il avait des accents de désespéré; et c'est en cela qu'il est excessif. Vous voyez partout dans ses œuvres une fougue, une anxiété, une énergie furieuse. Mendelssohn est toujours haletant; on dirait qu'il a horreur du repos. Son harmonie serrée ne laisse pas pénétrer la lumière; ses dessins se croisent avec une obstination emportée, son trait commence avec le morceau pour finir avec lui. De là l'excès. Sa musique est trop tendue; elle ne laisse pas une impression de bien-être, mais plutôt de souffrance et de tristesse. Non pas que Mendelssohn soit toujours ainsi, mais il est souvent ainsi, et c'est par là qu'il lui manque un des éléments du grand art, celui que prisaient avant tout les Grecs du temps de Périclès, la *sérénité.*

Le cachet que nous venons de signaler, nous le trouvons encore dans les deux beaux trios pour piano, violon et violoncelle, *ré* mineur (op. 49) et *ut* mineur (op. 66), écrits tous les deux dans des mouvements d'une grande rapidité. La partie de piano y est extrêmement chargée. Il faut des exécutants de premier ordre pour bien interpréter la musique de piano de Mendelssohn, c'est-à-dire lui faire rendre tout ce qu'elle peut rendre. Le premier effort devra tendre, au moyen d'une expression savante, d'une dégradation de teintes habilement combinée, à lui ménager les jours qui, en réalité, lui manquent; sans cette précaution préalable, quelle que soit l'habileté de l'exécutant, le bruit sera l'impression dominante.

Les deux *andante* de ces trios sont à l'abri de ce défaut par la nature du mouvement qui leur est propre. Ils sont admirables de tout point. Il est impossible de résister à l'émotion vraie qu'ils inspirent, et cette émotion est bien près d'aller jusqu'aux larmes, tant le sentiment dont ils sont pénétrés est mélancolique et suave. Les deux *scherzi*, l'un à 6/8, l'autre à 3/4, ont un grand cachet d'originalité. Ils appartiennent à ce genre vaporeux, fantastique, qui est le

côté personnel du talent de Mendelssohn, le seul par lequel il ait véritablement innové.

On remarquera, dans le dernier morceau du trio en *ut* mineur, l'espèce de choral qui intervient dans la conclusion. Ce procédé, familier au maître, tient à la nature de son esprit qui inclinait à reproduire dans tous les genres de musique qu'il a traités, le style de l'oratorio. Dans le morceau qui nous occupe, le maître procède par un *crescendo* tellement formidable que les instruments dont il dispose deviennent impuissants à traduire l'énergie de sa pensée. On ne peut bien rendre ce morceau qu'en ménageant habilement l'emploi des forces.

La *sonate* pour piano et violon (op. 45), encore en mode mineur, *fa*, appartient aux premiers temps du maître. Le style en est sobre et élevé. On ne la rend bien qu'après l'avoir beaucoup étudiée. L'*effort* est un des éléments propres à Mendelssohn. Il compose avec effort; on l'interprète avec effort. Mendelssohn ne s'improvise pas; pour le bien dire, il faut opérer sur son exécution le travail qu'opérait Mendelssohn sur sa pensée, une révision constante et scrupuleuse; suppléer à la spontanéité par la correction et quelquefois par l'artifice.

Mendelssohn écrivait remarquablement pour le violoncelle. Les deux sonates pour piano et violoncelle (op. 45 et 88) et son air varié (op. 17) appartiennent à ce qui a été écrit de plus parfait pour cet instrument. La sonate en *si* bémol (op. 45) est une des œuvres les plus célèbres de Mendelssohn.

La sonate en *ré* (op. 58) est remarquable par l'incroyable énergie du début qui propose immédiatement le thème sans préparation. L'allegretto *scherzando* est un ravissant intermède qui rappelle le style du *Songe*. Un beau prélude en arpèges amène le final écrit dans ce mouvement passionné et rapide qui plaisait tant à Mendelssohn.

Mais, si nous avions une préférence à donner, nous l'accorderions au délicieux air varié en *ré* majeur : pureté de la pensée, distinction de la forme, délicatesse des détails, tout est réuni dans cette œuvre charmante.

IX.

Les *concertos* de Mendelssohn s'écartent de la forme traditionnelle des pièces de ce genre, en ce qu'ils ne sont pas divisés symétriquement en *soli* et en *tutti*. Ils sont aussi traités d'une manière plus symphonique. Beethoven était déjà entré dans cette voie en faisant intervenir la partie principale dans les tutti.

L'appréciation que donne M. Fétis des concertos de Mendelssohn nous paraît une des plus judicieuses qui aient été faites. « Le début du concerto en *ré* mineur (op. 40) est large et prend immédiatement de l'intérêt par l'entrée du piano dès la cinquième mesure. Le dialogue devient plus vif par degrés et conduit enfin à un ensemble plus développé de l'orchestre, dans lequel se produit la phrase mélodique principale du premier morceau. Malheureusement cette phrase, bien qu'expressive, est trop courte et n'a pas l'ampleur de ces belles phrases périodiques que Mozart et Beethoven ont trouvées dans leurs compositions du même genre. Une autre phrase se produit, à la vérité, après le premier trait brillant du piano; mais cette phrase, dont la pensée fondamentale est, aussi, bien courte, ne tire sa signification que de l'harmonie et de la modulation ; et, bien que longuement développée, elle a quelque chose de vague et d'irrésolu. La conception dramatique de cette partie de l'ouvrage est incontestablement digne d'intérêt pour tous les artistes; mais l'effet manque d'entrain pour le public. — Si au beau début du morceau avait succédé une mélodie plus simple et plus largement conçue, l'ensemble de l'ouvrage eût produit plus d'effet. Nonobstant cette observation critique, et le reproche qu'on pourrait faire à Mendelssohn d'avoir donné trop d'importance à certaines formes un peu trop scolastiques, ce concerto n'en est pas moins un ouvrage de maître dont le plan est une véritable création. Les traits rapides ont du brillant séparément et s'unissent à merveille au travail de l'orchestre. La seconde partie est particulièrement remarquable sous ce rapport. — Fidèle à

son penchant à traiter les cadences prévues, le compositeur rompt deux fois sur celle qui est attendue pour entrer dans cette seconde partie par la reprise de la phrase mélodique de la première. Cette manière de procéder est très-distinguée.»

« Comme dans le plan du *concertino*, Mendelssohn a enchaîné l'*adagio* avec le premier morceau. Mais, par une singulière idée, le thème exécuté *piano* par l'orchestre et qui semblerait devoir être celui du morceau, ne se reproduit pas, et celui de l'instrument principal est entièrement différent. Les détails de cet adagio sont charmants ; ils exigent une grande délicatesse dans le toucher. Le finale à trois temps est un *presto scherzando* de beaucoup d'effet et de verve, qui doit être joué d'un staccato du poignet très-léger et très-vif. Le seul reproche qu'on puisse faire à la partie brillante de ce morceau est de n'être composée que d'arpèges, et conséquemment de manquer de variété.

« Le concerto en *sol* mineur (op. 25) est conçu dans le même système que le précédent. Comme dans celui-là, le piano entre après quelques mesures de *tutti*, mais d'une manière plus brillante et plus hardie, et forme une vigoureuse exposition après laquelle l'orchestre fait entendre le tutti qui, d'ordinaire, se place au commencement et, sur ce même ensemble, le piano rentre par des traits brillants. Cette forme est animée, dramatique, et de beaucoup préférable à l'ancienne. Plus heureux dans l'inspiration de ce morceau que dans le concerto précédent, Mendelssohn n'y laisse pas languir l'attention et sait soutenir l'intérêt jusqu'au bout ; la mélodie y est aussi plus suave, plus simple, moins modulée, et, par cela même, plus incisive. L'intérêt ne faiblit pas dans tout le cours du premier morceau et la manière dont il l'enchaîne avec l'*andante* est neuve et d'un grand effet. Le thème de cet andante est remarquable par le charme et la distinction, et ses développements, riches sans confusion, gracieux sans afféterie, remplis de traits élégants et délicats, forment un tout qui ne laisse rien à désirer. L'entrée du finale par le tutti, pour amener, d'une manière brillante, la rentrée du piano, est aussi une nouveauté : cette entrée produit toujours un très-grand effet quand elle est exécutée par les mains d'un habile pianiste. Elle n'est, elle-

même, qu'un acheminement à un dernier mouvement très-animé qui, sous le rapport de la verve, l'emporte sur tout ce qu'a produit la plume de Mendelssohn. En somme, ce concerto est très-supérieur au précédent, soit qu'on l'analyse, soit qu'on l'écoute, et c'est une des belles productions du talent de son auteur. »

Quelle que soit l'opinion de M. Fétis, nous serions tentés cependant de mettre au-dessus des concertos de piano, le *concerto de violon* (op. 64). C'est là une œuvre magistrale et de grande haleine. Le premier morceau *appassionato* en *mi* mineur est d'un style noble et soutenu. Bien écrit pour l'instrument, il produit toujours un très-grand effet. L'andante est un peu pâle; mais le finale, *vivace* en *mi* majeur, tranche par une vivacité, un entrain, un caractère de joie exaltée qui se rencontre rarement dans Mendelssohn. C'est une des grandes pages du violon. Sans doute le concerto de Beethoven est plus serein, plus olympien, mais le concerto de Mendelssohn peut soutenir avantageusement le voisinage de cette grande création, et nous comprenons que chacun, suivant la nature de son tempérament, donne la préférence soit à l'un, soit à l'autre. Ces deux concertos sont devenus, en quelque sorte, la pierre de touche de tous les artistes et c'est par leur exécution magistrale que les violonistes en renom croient devoir aujourd'hui se poser devant le public.

Il faut ajouter à la liste des œuvres de Mendelssohn pour instrument principal et orchestre, les pièces suivantes : (op. 22), *Caprice brillant*, pour piano; (op. 29), *Rondo brillant* en *mi* bémol, pour le même instrument, et enfin la *Sérénade* et *allegro giocoso* (op. 43).

X.

Avant de parler de la musique de Mendelssohn pour piano seul, il importe de dire quelques mots de sa musique d'orgue. Outre trois préludes et leurs fugues (op. 37), le maître a écrit pour cet instrument six sonates (op. 35) dont M. Danjon, dans la revue de musique religieuse a fait une remarquable étude.

La première, en *fa* naturel mineur, commence par des accords plaqués d'un effet plein de grandeur. Après quelques mesures, un motif de fugue s'introduit dans l'harmonie et s'y développe avec art pendant deux pages qui servent de prélude aux phrases d'un choral dit par des voix disposées sur un clavier séparé. Le grand orgue et les pédales répondent à plusieurs reprises, à ce chant religieux, par le motif de fugue déjà entendu, et ce choral est suivi d'un morceau dans lequel le même motif est traité en renversement. L'andante rappelle par son caractère de suavité les beaux adagios de Beethoven. Le final, traité en arpèges rapides sur une belle marche de basse, est d'une extrême difficulté.

La seconde sonate, très-différente de la première dans la coupe et la disposition des morceaux, contient un adagio ravissant, précédé d'un prélude *grave;* un *allegro maestoso vivace,* en mouvement de menuet de symphonie, suit cet adagio et la sonate se termine par une fugue pleine d'animation.

Au début de la troisième sonate, qui est en *la* mineur, on croit entendre un de ces chœurs de Hændel, si grands, si solennels dans leur caractère; mais, bientôt, arrivent des recherches d'harmonie et des difficultés inextricables. Heureusement qu'avant de quitter cette sonate, on peut se délasser par un *andante tranquillo* qui laisse une impression profonde de quiétude.

Un long prélude, le plus souvent en arpèges, ouvre la quatrième sonate; vient ensuite un *andante religioso* vraiment divin, suivi d'un allegretto 6/8 ravissant de grâce et d'esprit. Cette quatrième sonate se termine par un allegretto vivace fugué, très-vigoureux et fort difficile en raison du rôle important qu'y jouent les pédales. La première page de la cinquième sonate est un pur choral traité en contrepoint à cinq parties. Il est suivi d'un andante pastoral en *si* mineur, dans lequel la pédale fait une espèce de pizzicato charmant. L'allegro final a le caractère dramatique et presque la forme d'une sonate de Beethoven.

La sixième sonate, en *ré* mineur, débute par un choral traité à la manière de Bach. Elle finit par un andante d'un caractère doux et tendre et d'une facture admirable.

A l'occasion de ces six sonates, M. Daujon fait les réflexions suivantes qui sont instructives et qu'on nous saura gré de reproduire. « Peu de compositions pour l'orgue ont porté le titre de sonates. Sébastien Bach en composa six pour l'éducation de son fils aîné Friedmann, et on les a imprimées avec le titre général d'*École pratique d'orgue,* qui convient bien à cette œuvre. Il est inutile de dire que ces sonates de Sébastien Bach sont des chefs-d'œuvre comme tout ce qu'il a fait pour l'orgue. Son fils, Philippe-Emmanuel, a composé aussi une assez belle sonate qu'on trouve dans la curieuse collection publiée à Londres par Clementi. Dans cette composition, le style libre a tout-à-fait remplacé le style fugué. Cette invasion du style libre est encore plus complète dans douze sonates d'orgue, de Mozart, inédites, qui sont en ce moment chez André, à Offenbach.

On remarque, dans les sonates de Mendelssohn, le cachet de la fantaisie libre et de l'éclectisme historique dont ce maître est un des représentants.

XI.

Mendelssohn a peu écrit pour le piano à quatre mains. Un allegro brillant (op. 92), un arrangement, des variations (op. 86); tandis que son œuvre pour piano seul à deux mains est considérable.

L'*andante cantabile* suivi d'un *presto agitato*, sans numéro d'œuvre, est une des plus agréables pensées musicales de Mendelssohn. La mélodie de l'andante est d'une suavité remarquable et le système d'accompagnement, alternant des deux mains, est d'une élégance qui ajoute beaucoup de charme. L'inspiration est soutenue d'un bout à l'autre de cet opuscule. Le *presto agitato*, dit M. Fétis, est plein de passion véritable. Après un début de quatre mesures rhythmiques, une belle phrase mélodique, établie sur ce rhythme, se développe dans un mouvement rapide que semble devoir exclure le tendre sentiment qui la caractérise, et, ce qui est assez rare dans les œuvres de l'artiste, cette phrase bien carrée, fait sa cadence sans retard et d'une

façon naturelle. Puis viennent des oppositions énergiques et des successions inusitées d'harmonie, dont la nouveauté a beaucoup de piquant. L'intérêt s'accroît par degré à chaque retour du thème, et la pièce est terminée par une chaleureuse péroraison.

Viennent ensuite un *Caprice* (op. 5), trois autres *Caprices* (op. 16), trois derniers *Caprices* (op. 33) et sept *pièces caractéristiques*, composées à Londres pour Madame Dulcken. Ce sont des études de style différent qui ont excité l'intérêt de M. Fétis et auxquelles cet éminent critique a consacré une de ses plus fines appréciations. Dans l'analyse rapide que nous faisons de l'œuvre de Mendelssohn, on remarquera que nous avons reproduit plus d'une fois les analyses faites avant nous par d'autres critiques, quand elles concordaient avec nos vues personnelles. On ne saurait nous en vouloir de ce procédé, et nos lecteurs ne perdront rien assurément encore si nous reproduisons ce que dit M. Fétis des pièces caractéristiques, (op. 7).

« Le n° 1 rappelle la manière des anciens organistes du commencement du XVIIIe siècle ; c'est presque un souvenir de Bach rajeuni quelque peu sous les cadences. On peut en dire autant du n° 2 en mouvement rapide : il y a là, non pas une réminiscence proprement dite, mais une inspiration du *clavecin bien tempéré*. Du reste, ce morceau a de la verve, et, dans sa forme un peu vieillie, il ne manque pas de charme. A l'égard de la fugue du n° 3, pleine d'effet, bien écrite, elle semble avoir été inspirée par les fugues d'orgue de S. Bach plutôt que par celles du clavecin bien tempéré ; car on y trouve des traits qui rappellent les belles fugues des *trios* à trois claviers. Cette fugue exige un mouvement très-rapide et beaucoup d'énergie dans l'exécution. Le joli prélude n° 4 est aussi dans le style ancien ; moins hardi, moins heurté dans l'harmonie que la musique de Bach, il se rapproche davantage de la manière de Hændel. Ce morceau est très-varié dans ses modulations. C'est une excellente étude pour l'égalité des deux mains. Il est vraisemblable que Mendelssohn le considérait comme le prélude de la fugue du n° 5, qui est aussi en *la* majeur ; cette fugue, longuement développée, est d'un caractère plus scolastique que le n° 3 ; elle doit être exécutée par un jeu très-lié qui rappelle la manière des organistes. La modulation en ton relatif

mineur est très-élégante, bien écrite, et la rentrée par la pédale est chaleureuse. Au lieu d'y faire entendre une strette régulière, Mendelssohn y reprend le sujet par diminution et, après la pédale, il le fait entendre par augmentation dans la basse, en même temps que la main droite le joue par diminution. Ces sortes d'artifices sont rarement employés dans les fugues instrumentales. Le n° 6 est un joli menuet qui rappelle la manière du vieux Couperin. On y trouve la grâce, unie à l'intérêt d'une harmonie très-mouvementée. Dans le n° 7, on serait tenté de croire que Mendelssohn s'est proposé d'écrire dans le style de Dominique Scarlatti, sauf le caractère de l'harmonie qui est plus moderne. La rapidité du mouvement et l'alternation des deux mains sont les traits distinctifs de la manière du maître italien; mais, ici, les aggrégations harmoniques et leurs successions appartiennent davantage à la musique moderne. Ce morceau est plein de fantaisie, de légèreté, d'élégance. Mendelssohn, dans cette œuvre qui appartient à l'aurore de sa carrière, annonçait déjà l'existence d'un grand musicien.»

Nous nous sommes arrêtés sur ces pièces parce qu'elles sont, en effet, *caractéristiques* de la manière de Mendelssohn et indiquent combien il savait s'ingénier, de parti pris, à être de tel style ou de telle école. Signalons une autre tentative de ce genre : deux pièces de clavecin, *si* bémol, *sol* mineur, non cataloguées.

Il s'est essayé, pour la musique de piano seul, dans tous les genres et suivant toutes les formes connues : la variation *élégante* (op. 15) dans sa fantaisie sur un air irlandais; — la variation *sérieuse* dans son œuvre 54; — la variation *semi-sérieuse* dans ses œuvres 82 et 83. Il y a, dans ses œuvres non cataloguées, un scherzo-étude en *fa* mineur, un scherzo-capriccioso en *fa* diéze mineur, et un autre scherzo en *si* mineur; — il aborde la *barcarolle* dans une autre œuvre sans numéro en *la* majeur; — la *fantaisie* développée dans l'œuvre 28; — le *rondo* capriccioso dans l'œuvre 14 (une de ses plus jolies inspirations. Il compose même de la musique pour *les enfants* (voyez op. 72 : 6 pièces pour enfants).

Mais la pièce qu'il traite avec le plus de prédilection, c'est le prélude avec fugue et il y réussit merveilleusement. Ses six préludes

et leurs six fugues (op. 33) ainsi que la fugue en *fa* mineur et son prélude (non catalogués), sont des pièces d'un haut intérêt. Il y a encore de Mendelssohn une pièce de longue haleine, sa *Sonate* (op. 6); qui date des premiers temps de l'auteur.

Telle est la première partie de l'œuvre de Mendelssohn pour le piano seul. « Il n'y a, dans Mendelssohn, a dit M. de Lenz, *aucune pièce dont on voudrait faire le compagnon de toute sa vie*, comme dans Beethoven, Weber et Mozart. » Cette pensée pèche un peu par l'exagération. On peut dire cependant que, dans la série des pièces que nous venons de passer en revue, on serait tenté de voir une suite d'études, de pastiches, d'essais sur des styles divers, une œuvre de marqueterie enfin, plutôt qu'une œuvre de premier jet. Leur lecture est intéressante; elle n'est pas entraînante comme celle des œuvres de même nature, caprices, variations, etc., émanées de Weber par exemple.

Nous devons faire des réserves, cependant, pour les *Romances sans paroles* qui forment une série spéciale dans les œuvres du maître et que l'on peut considérer comme une sorte de création. Les *Romances sans paroles* (*lieder ohne Worte*), 7 livres (op. 19, 30, 38, 53, 62, 67, 85), sont de courtes pièces toutes mélodiques. L'harmonie, parfois recherchée, est toujours distinguée; les dessins sont très-persistants comme dans toute la musique de Mendelssohn. Mais, la brièveté des pièces fait que la monotonie n'a pas le temps d'apparaître et, presque tous ces morceaux laissent après eux une impression des plus agréables. Les nocturnes de Field pourraient, seuls, avant Mendelssohn, présenter un équivalent de ces petits tableaux. Les romances de Mendelssohn datent dans l'histoire de la musique ; c'est une véritable création dont la gloire s'attache à son nom.

Mendelssohn a également excellé dans le lied. Il a su, après Schubert, trouver des accents nouveaux et imprévus. Les *lieder* de Mendelssohn sont un produit du sol et du génie allemand, un écho attendri du foyer domestique, le reflet d'une âme honnête et d'un cœur pur. Souvent aussi, ils sont passionnés, mais d'une passion contenue qui n'en est que plus pénétrante. Il y a quatre-vingts pièces de Mendelssohn : *les lieder*, op. 8 (12);— op. 9 (12);— op. 19 (6); — op. 34

(6); – op. 47 (6);— op. 57 (6);— op. 71 (6); *les chants* : op. 84 (3);— op. 86 (6);— op. 99 (6);— la *Couronne de fleurs*, le *Chant du marin*, la *Mort du Boyard,* deux romances, deux chants pour basse, deux chants également sans chiffre d'œuvre. C'est là peut-être la partie la plus spontanée de l'œuvre de Mendelssohn, celle où l'on sent le moins le travail préconçu, l'esprit systématique.

Les lieder pour plusieurs voix sont au nombre de 55 : 28 pour soprano, contralto, ténor et basse, op. 41 (6); — op. 48 (6);— op. 59 (6);— op. 88 (6);— op. 100 (4).

15 pour quatre voix d'hommes : op. 50 (6);— op. 75 (4);— op. 76 (4);— *ersatz für überstand* (1).

12 pour deux voix : op. 63 (6); — op. 77 (3), plus trois chants populaires non catalogués. Les *duos* sont presque tous ravissants.

Telle est l'œuvre de Mendelssohn, considérable si l'on songe qu'il mourut jeune ; plus considérable encore si on la rapproche de la quantité immense de travaux qu'il a laissés en portefeuille et sur lesquelles nous aurons quelques indications à donner pour compléter ce que nous avions à dire sur le dernier venu des grands maîtres de la musique.

XII.

CONCLUSION

Nous avons cherché Mendelssohn dans sa correspondance, dans ses œuvres musicales. Nous ne pouvions pas le chercher ailleurs. Sa vie calme, pure, consacrée au travail et aux joies intimes du foyer, n'est pas fertile en incidents qui puissent émouvoir ses contemporains. Il était très-réservé, très-contenu dans les choses de la religion et de la politique. Croyant sincère, il était néanmoins d'une extrême tolérance, et jamais il ne chercha à blâmer ceux qui ne pensaient pas comme lui, pas plus qu'il ne songea à manifester bruyamment ses convictions. A l'inverse de Beethoven, qui était passionné en politique, il était d'une indifférence calme en pareille matière. Il lui suffisait que la société fût tranquille et bien administrée, sans qu'il se demandât par qui. Son éducation, sa tendance le portaient à éviter les froissements en toute chose. Sa vie coula doucement comme une eau paisible; — on n'en saurait rien ou presque rien s'il n'avait pris le soin de la retracer dans cette correspondance destinée à rester secrète et dans laquelle il se peint lui-même avec une sincérité admirable.

Il est impossible d'imaginer une vie plus paisible, plus chaste, plus sérieuse que ne fut celle de Mendelssohn. Dès sa jeunesse, on dirait un homme fait sur lequel les passions n'ont point prise. Son père l'abandonne à lui-même à une époque de son existence où la liberté est pleine de périls. Il arrive sous le climat énervant de la belle Italie, au sein des vices aimables, d'une religion complaisante qui pardonne aisément les faiblesses en faveur de la foi. Loin de succomber, il se raidit. L'immoralité italienne lui soulève le cœur; il la condamne sans pitié. Aux brises amollissantes d'un ciel enchanteur, il préfère le vent glacé du nord, l'âpre saveur des pins de sa patrie.

Il songe avec orgueil à l'Allemagne, à ses vertus domestiques, à sa foi robuste et sincère. A l'Italie, il préfère la Suisse, le commencement de l'Allemagne; il y respire enfin; il y trouve comme un parfum d'honnêteté. En France, au contraire, il est choqué par notre légèreté et notre inconséquence; les discussions politiques lui brisent le tympan : il a horreur du mouvement philosophique et social représenté alors par le Saint-Simonisme. Il se plaît encore en Angleterre où l'aspect décent et réservé de la société le séduit.

Les *années d'apprentissage* terminées, il revient au pays natal. La carrière de compositeur devient pour lui une tâche sérieuse, le but unique de toute sa vie, le point où convergent toutes ses méditations, un sacerdoce enfin. Il aspire à être un grand prêtre de l'art protestant, comme l'avait été, avant lui, Jean-Sébastien Bach. Il poursuit d'une haine inflexible le charlatanisme. C'est la seule chose à laquelle il ne pardonne pas : si on le trouve quelquefois intolérant c'est pour ce défaut qu'il ne peut supporter. Il a horreur de la réclame, du travail facile. Il aborde en tremblant la publicité; il retouche dix fois, vingt fois, les œuvres avant de les lancer. Il laisse en portefeuille, à sa mort, une multitude de compositions qu'il n'a pas eu le temps de réviser et qu'il n'avait pas encore jugées dignes d'être publiées. Dans ses conseils aux jeunes gens, il leur répète sans cesse : « Travaillez, travaillez toujours, ne vous endormez pas dans la satisfaction de ce que vous avez produit, — vous ne ferez jamais rien de durable qu'en méditant, en revoyant, en corrigeant à mille reprises, ce que vous avez produit d'un premier jet. »

Dans la vie extérieure, il est toujours irréprochable. Son maintien aristocratique semble a quelques-uns de la raideur. Il se livre peu; son exquise politesse tient les gens à distance. Avec les grands, il traite d'égal à égal comme un homme qui a la conscience de sa valeur. Cette façon d'être lui réussit : les rois, les reines, les princes le respectent parce qu'il a su leur faire comprendre qu'un grand artiste vaut une tête couronnée, ce qui est rigoureusement vrai.

Ces façons d'être de Mendelssohn ont fait croire que c'était une nature froide. Pour persister dans ce jugement, il faudrait n'avoir pas lu sa correspondance, n'avoir pas médité ses œuvres. Men-

delssohn était une nature ardente et chaleureuse. De retour en Allemagne, il fit un mariage d'amour; la mort de son père, celle de sa mère portèrent à son moral et à sa santé des coups funestes; il mourut du coup qui enleva sa sœur Fanny. Dans sa musique, il y a par instants, une fièvre intense, un sentiment éperdu. Mais deux choses font obstacle à ce que ces pensées ardentes se manifestent avec évidence aux observateurs superficiels.

Pour ce qui est de la vie du cœur, des impressions intimes, des émotions du foyer, Mendelssohn professe un principe immuable. L'homme qui se respecte ne doit rien manifester au dehors; le toit domestique est un temple et la vue du sacrifice est interdite aux profanes. L'homme fort garde pour lui ses douleurs et ses joies. Son cœur est-il brisé, il faut que personne ne le devine sous son air calme et riant; même ses joies les plus pures doivent se dissimuler sous un masque d'indifférence. Son mariage, il n'en parle à ses proches qu'avec une réserve pleine de chasteté. La mort de son père qui le déchira, il la raconte sobrement, sans déclamation, avec stoïcisme à quelques amis bien chers; il se contente de dire : « Je vais garder maintenant vivant, au fond de mon cœur, son souvenir, celui de ses exemples et de ses préceptes et je vais rendre hommage à sa mémoire en terminant aussi bien que je le pourrai ce *Paulus* auquel il s'intéressait pendant sa vie. » Quand sa mère meurt, sa mère qu'il aimait si tendrement, il en est ainsi et il dépose sa douleur dans cette partition de l'*Hélias* si fiévreuse et si passionnée. Quand la mort de sa sœur vient porter le dernier coup à son organisation nerveuse et usée par l'effort, il s'enfuit en Suisse cacher sa douleur aux yeux indiscrets et il meurt quelques semaines après.

Tel il fut dans sa vie, tel il fut dans sa musique. Nous l'avons dit et redit bien des fois, Mendelssohn est un artiste passionné; mais, épris des préceptes de Bach, adorateur de la règle, de la forme, il emprisonne dans des murs étroits la passion dont il déborde, et sa musique est ce qu'a été sa vie, *passionnée, mais contenue.*

Et maintenant, si nous voulons caractériser d'un mot cette singulière physionomie d'homme et d'artiste, nous dirons que Mendelssohn fut un PURITAIN. Et c'est ce qui explique sa vogue en Angleterre,

dans l'Allemagne du Nord, le peu de succès dont il a joui longtemps en France.

Le puritanisme est né avec la réforme de Luther; il est mort en France avec le protestantisme, les guerres civiles, la chute de La Rochelle, la révocation de l'édit de Nantes; les dragonnades ont eu raison de ces hommes rigides qui préféraient aux faciles moyens de purification qu'offrent les pratiques extérieures le témoignage d'une bonne conscience; qui exerçaient sur eux-mêmes un contrôle sévère et qui ne se manifestaient extérieurement que par une attitude grave, austère, commandée par des scrupules d'un rigorisme un peu étroit peut-être. Le jansénisme voulut, à une certaine époque, réaliser au sein de la société catholique, le type du puritain. Cette tentative échoua. Les races que l'on appelle latines sont hostiles au puritanisme, et la société française du XVIIe siècle donna sa préférence et ses sympathies aux adversaires aimables qui opposèrent leurs doctrines complaisantes aux austères préceptes du jansénisme.

Il n'en est pas de même dans les pays germaniques et anglo-saxons voués au protestantisme. Le puritanisme règne encore et régnera longtemps dans l'Allemagne septentrionale, en Angleterre et dans l'Amérique du Nord, au sein de ces races respectueuses d'elles-mêmes, fières et honnêtes. Ce n'est que dans ces pays-là que l'on voit des artistes puritains.

Rien n'égale la vogue dont Mendelssohn jouit en Allemagne et en Angleterre. A Leipsig on en parle comme d'un second Beethoven, comme d'un Gœthe, comme d'une des plus grandes individualités artistiques. A Londres, il suffisait qu'il parût pour que tout le monde se levât en l'acclamant. Sa personne, sa musique y étaient l'objet d'ovations incroyables, et ses œuvres y sont encore jouées de préférence à toutes autres. En France, il n'y a pas longtemps qu'elle est universellement admise; elle a été longtemps contestée. Mendelssohn était à peine connu chez nous, lorsqu'en Allemagne il jouissait d'un renom colossal; et quelle que soit la sympathie qu'aujourd'hui sa musique inspire, elle n'est pas destinée à pénétrer profondément parmi nous parce qu'elle ne répond pas à nos tendances qui sont ailleurs.

APPENDICE

CATALOGUE DES ŒUVRES PUBLIÉES OU INÉDITES

DE

FÉLIX-MENDELSSOHN-BARTHOLDY

I.

Pour les œuvres publiées de Mendelssohn 'il est deux sources précieuses où l'on peut puiser pour en faire la nomenclature : c'est d'abord le catalogue thématique de Breitkopf et Hærtel (*Thematisches veirzeichniss in druch erschienener compositionen von Mendelssohn, Leipsig*). Ce catalogue comprend toutes les compositions publiées par ordre de numéros d'œuvre, plus la liste systématique par nature de composition, l'indication de toutes les œuvres de chant avec la première ligne du texte allemand d'après l'ordre alphabétique de la première lettre ; la même liste par ordre alphabétique du titre, la liste alphabétique des dédicaces, l'indication des bustes, médaillons, portraits qui ont été faits du compositeur.

Ce catalogue pèche en un point : il n'indique pas la date des compositions, en sorte qu'on n'assiste pas au développement continu du génie de l'auteur, mais cela était fort difficile. On sait le mode de travail employé par Mendelssohn : il se passait un long espace de temps entre la production première de l'œuvre et sa publication, espace de temps pendant lequel il revoyait, retranchait, modifiait,

en sorte que la série des numéros d'œuvre ne correspond que très-imparfaitement à la série des compositions. On consultera utilement « *le catalogue des compositions musicales de F. M. B., les œuvres gravées, par ordre chronologique, les œuvres inédites, par catégories, le tout dressé principalement d'après les manuscrits originaux de l'auteur, collationné et accompagné d'une introduction, par Jules Rietz.* »

Ce travail a été imprimé à la suite du second volume de la correspondance du maître allemand.

Nous renvoyons nos lecteurs à cette monographie instructive, et ne voulant pas prolonger cette notice déjà fort longue, nous donnerons seulement ici l'indication des œuvres gravées, en suivant l'ordre du catalogue thématique de Breitkopf et Härtel.

Op. 1. Premier quatuor pour piano, violon, alto, violoncelle.
2. Deuxième quatuor pour piano, violon, alto, violoncelle.
3. Troisième quatuor pour piano, violon, alto, violoncelle.
4. Sonate pour piano et violon.
5. Cappriccio pour piano.
6. Sonate pour piano.
7. Sept pièces caractéristiques pour piano.
8. Douze chants pour une voix avec accompagnement de piano :

1. Chant d'amour en mai.	7. Chanson de mai.
2. Nostalgie.	8. Autre Chanson de mai.
3. Air italien.	9. Chant du soir.
4. Chant du Glaneur.	10 Romance.
5. Le Pèlerin.	11. Dans la verdure.
6. Lied du Printemps.	12. Suleika (duetto).

9. Douze chants pour une voix avec accompagnement de piano :

1. Demande.	7. Mélancolie.
2. Aveu.	8. Le Printemps.
3. L'Attente.	9. Au loin.
4. Au Printemps.	10. Perte.
5. L'Automne.	11. Renoncement.
6. Séparation.	12. La Religieuse.

10. Les *Noces de Gamache*, opéra-comique en 2 actes, arrangé avec accompagnement de piano par le compositeur.
11. Première symphonie, *ut mineur.*
12. Premier quatuor pour instruments à cordes.

Op. 13. Deuxième quatuor pour instruments à cordes.
14. Rondo cappriccio pour le piano.
15. Fantaisie sur un air Irlandais.
16. Trois fantaisies ou caprices pour le piano.
17. Variations concertantes pour piano et violoncelle.
18. Premier quintette pour instruments à cordes.
19. Six chants à une voix avec accompagnement de piano :

1. Chant du Printemps.
2. La première Violette.
3. Chant d'hiver.
4. Nouvel amour.
5. Salut.
6. Chant de voyage.

19 *bis*. Six romances sans paroles pour le piano (1er livre).
20. Ottetto pour instruments à cordes.
21. Ouverture du *Songe d'une Nuit d'Été.*
22. Caprice brillant pour piano et orchestre.
23. Trois musiques d'église pour chœur, solo èt orgue.
24. Ouverture pour musique d'harmonie.
25. Premier concerto pour piano et orchestre.
26. Ouverture *des Hébrides* ou de *la Grotte de Fingal.*
27. Ouverture de *la Mer calme* ou l'*Heureuse traversée.*
28. Fantaisie pour piano seul.
29. Rondo brillant pour piano et orchestre.
30. Six romances sans paroles (2me livre).
31. 115me psaume pour chœur, solo et orchestre.
32. Ouverture de *la Belle Mélusine.*
33. Trois caprices pour piano.
34. Six chants pour une voix avec accompagnement de piano :

1. Chant d'amour.
2. Sur les ailes du chant.
3. Chant du Printemps.
4. Suleika.
5. Chant du Dimanche.
6. Chant du Voyageur.

35. Six préludes et six fugues pour le piano.
36. *Paulus*, oratorio.
37. Trois préludes et trois fugues pour piano.
38. Six romances sans paroles (3me livre).
39. Trois motets pour voix de femmes et orgue ou piano.
40. Deuxième concerto pour piano et orchestre.
41. Six lieder à 4 voix sans accompagnement :

1. Dans la forêt.
2. Chant populaire.
3. Idem.
4. Chant populaire.
5. Chant de mai.
6. Sur le lac.

Op. 42. 42me psaume pour chœur et orchestre.
43. Sérénade et allegro giociozo pour piano avec orchestre.
44. Trois quatuors pour instruments à cordes.
45. Sonate pour piano et violoncelle.
46. 95me psaume pour chœur et orchestre.
47. Six chants pour une voix avec accompagnement de piano :
1. Chant d'amour.
2. Salut du matin.
3. Chant du Printemps.
4. Chanson populaire.
5. Le Bouquet de fleurs.
6. Près du berceau.
48. Six chants à 4 voix sans accompagnement :
1. Pressentiment du Printemps.
2. La Primevère.
3. Fête du Printemps.
4. Chant de l'Alouette.
5. Prière du matin.
6. Chant d'Automne.
49. Grand trio pour piano, violon et violoncelle.
50. Six lieder pour 4 voix d'hommes sans accompagnement :
1. Chanson turque.
2. Le Départ des Chasseurs.
3. Chant d'Été.
4. La Traversée.
5. Amour et Vin.
6. Chant du Voyageur.
51. 114me psaume pour 8 voix et orchestre.
52. Actions de grâces, symphonie avec chœur.
53. Six romances sans paroles (4me livre).
54. Dix-sept variations sérieuses pour le piano.
55. Musique pour *Antigone*, de Sophocle.
56. Troisième symphonie.
57. Six lieder pour une voix avec accompagnement de piano :
1. Vieux lied allemand.
2. Chant du Berger.
3. Suleika.
4. A la Jeunesse.
5. Barcarolle vénitienne.
6. Chant du Voyageur.
58. Sonate pour piano et violoncelle.
59. Six lieder à 4 voix sans accompagnement :
1. Dans la Verdure.
2. Le Printemps précoce.
3. Départ de la forêt.
4. Le Rossignol.
5. La Vallée du Repos.
6. Chant du Chasseur.
60. La première *Nuit de Sainte-Waldpurge*, ballade pour chœur et orchestre.
61. Le *Songe d'une Nuit d'Été*, de Shakspeare.
62. Six romances sans paroles (5me livre).
63. Six lieder à deux tons :
1. *Ich Wollt'meine...*
2. Départ des oiseaux de passage
3. Salut.
4. Chant d'Automne.
5. Chanson populaire.
6. Fleur de mai.

Op. 64. Concerto pour violon et orchestre.
65. Six sonates pour orgue.
66. Grand trio pour piano, violon et violoncelle.
67. Six romances sans paroles (6me livre).
68. Chant de fête, aux artistes sur une poésie de Schiller.
69. Trois motets pour solo et chœur, sans accompagnement.
70. *Hélias*, oratorio sur des paroles de l'ancien Testament.
71. Six lieder pour une voix avec accompagnement de piano :

1. Consolation.
2. Chant de Printemps.
3. A l'Absente.
4. Chant du Roseau.
5. En Voyage.
6. Chant de nuit.

72. Six pièces d'enfants pour le piano.
73. *Lauda Sion*, pour chœur et orchestre.
74. Musique pour *Athalie*, de Racine.
75. Quatre lieder pour chœur à 4 voix d'hommes :

1. Le gai Voyageur.
2. Sérénade du soir.
3. Chanson à boire.
4. Le Départ.

76. Quatre lieder pour chœur d'hommes à 4 voix :

1. La Chanson du brave homme.
2. Le Vin du Rhin.
3. Pour les Allemands en résidence à Lyon.
4. *Comitat.*

77. Trois lieder à 3 voix :

1. Le Dimanche matin.
2. Le Glaneur.
3. Lied pour *Ruy-Blas*, de Victor Hugo.

78. Deux psaumes pour solo et chœur sans accompagnement.
79. Six morceaux pour chœur à 8 voix :

1. La Nuit de Noël.
2. Pour le nouvel an.
3. Pour l'Ascension.
4. Pour le temps de la Passion.
5. Pour l'Avent.
6. Pour le Vendredi-Saint.

80. Quatuor pour instruments à cordes.
81. Andante, scherzo, caprice et fugue pour instruments à cordes.
82. Variations pour le piano.
83. Variations pour le piano.
83 *bis*. Les mêmes à 4 mains.
84. Trois lieder pour basse avec accompagnement de piano :

1. Sous les arbres.
2. Chant d'Automne.
3. Chant du Chasseur.

Op. 85. Six romances sans paroles (7me livre).

86. Six chants pour une voix avec accompagnement de piano :

1 Sous le feuillage.
2. Chant du Matin.
3. La Lettre d'Amour.
4. Les Songes.
5. La Lune.
6. Le Printemps.

87. Quintette pour instruments à cordes.

88. Six lieder à 4 voix sans accompagnement :

1. Chant du nouvel an.
2. Le Bonheur.
3. Chant du Berger.
4. Les Oiseaux.
5. L'Allemagne.
6. Les Musiciens en voyage.

89. Le *Retour au Pays*, opérette en un acte.

90. Symphonie pour orchestre.

91. 98me psaume pour 8 voix, chœur et orchestre.

92. Allegro brillant pour piano à 4 mains.

93. Musique pour Œdipe à Colonne de Sophocle.

94. Air de concert pour soprano et orchestre.

95. Ouverture de *Ruy-Blas*.

96. Hymne pour contralto, chœur et orchestre.

97. Récitatif et chœur de l'oratorio inachevé *Christus*.

98. Finale du 1er acte de l'opéra inachevé *Loreley*.

99. Six chants pour une voix avec accompagnement de piano :

1. Première perte.
2. *Die Sterne Schaun...*
3. La Place favorite.
4. La Nacelle.
5. *Wenn sich zwei Herzen scheiden...*
6. *Es weiss und räth es doch Keiner.*

100. Quatre lieder pour 4 voix sans accompagnement :

1. Souvenir.
2. Éloge du Printemps.
3. Chant du Printemps.
4. Dans la forêt.

Outre ces cent compositions, dont les 29 dernières (73 à 100) sont indiquées comme posthumes (*der nachgelassenen werke*), le catalogue thématique contient l'indication de vingt-trois œuvres publiées sans numéros, ce sont :

a. Scherzo pour piano.

b. Scherzo et caprice pour piano.

c. Chant de mort du Boyard, pour une voix, avec accompagnement de piano.

d. Deux romances de lord Byron.

e. *Donne-nous la Paix*, prière pour chœur et orchestre.

f. Andante cantabile et presto agitato pour piano.

g. *La couronne de Fleurs,* pour une voix avec accompagnement de piano.

h. *Ersatz für unbestand* pour 4 voix d'hommes sans accompagnement.

i. Chant de fête pour le 4me centenaire de l'invention de l'imprimerie, pour chœur d'hommes et orchestre.

j. Barcarolle pour piano.

k. Étude et scherzo pour piano.

l. Trois chants populaires pour 2 voix avec accompagnement de piano :

1. *Wie Kann ich froh und lustig sein.*
2. Chant du soir.
3. Traversée.

m. Chœur vocal pour le service du soir.

n. Prélude et fugue pour piano.

o. Deux chants religieux pour contralto, chœur et orgue.

p. Hymne pour soprano avec chœur et orgue.

q. *Au Rhin,* pour une voix avec accompagnement de piano.

r. Deux chants pour une voix avec accompagnement de piano :

1. Le Château de la forêt.
2. Le Chant du Page.

s. Deux chants pour une voix et accompagnement de piano :

1. J'entends un petit oiseau.
2. Chant de mort du Boyard.

t. Deux pièces pour piano : andante et presto.

u. Chant du Marin pour une voix, avec accompagnement de piano.

v. Chant de nuit pour 4 voix d'hommes sans accompagnement.

x. *Auf freunde lasst das Jahr uns singen,* pour 4 voix d'hommes sans accompagnement.

II.

A l'occasion du catalogue dressé par lui des œuvres inédites de Mendelssohn, M. Jules Rietz fait les réflexions suivantes : « Cette seconde partie, dit-il, est classée par catégories : musique d'église, dramatique, ainsi de suite.—Excepté pour les compositions de natures diverses qui ont été publiées, Mendelssohn n'a mis sur ses œuvres

aucune indication chronologique. La foule d'œuvres que contient cette partie du catalogue prouve combien le maître était consciencieux et rigoureux envers lui-même, combien il a laissé de côté d'œuvres qui, retouchées par lui, eussent fait la joie et les délices du monde. Ceci prouve que, jusqu'au moment de sa mort, Mendelssohn agissait ainsi, non pour laisser après lui une riche collection posthume, mais parce qu'il ne voulait rien produire qui fût indigne de son nom et de son importance dans l'histoire de l'art. » — On n'a pu citer les pièces d'occasion comme : lieder pour fêtes de famille, canons pour album, dont il existe une quantité extraordinaire ; il serait impossible d'en avoir la liste, même approximative. On a négligé également les accompagnements ou les instrumentations faites par lui pour des œuvres d'autres maîtres.

MUSIQUE D'ÉGLISE

1. *Magnificat* pour chœur et orchestre, *ré* majeur, 1822.
2. *Jube Domine* pour chœur et soli, sans orchestre, 1822.
3. *Gloria* pour 4 voix, chœur et orchestre, *mi* bémol.
4. *Kyrie* pour 2 chœurs et soli, *ut* mineur.
5. *Jésus, mon espérance*, choral à 4 voix, 1824.
6. *Par l'Espérance, je suis le lien*, choral à 4 voix avec fugue finale.
7. *Kyrie* pour 5 voix, chœur et orchestre, 1825.
8. *Si tu me châties, Seigneur*, canon à 5 voix.
9. *O Beata*, chœur à 3 voix de femmes et orgue.
10. *Te Deum laudamus* pour chœur à 8 voix, 8 pièces, 1826.
11. *Tu es Petrus* pour chœur à 5 voix et orchestre, 1827.
12. *Jésus, ma joie*, cantate à 4 voix et orchestre, 1828.
13. *O tête blessée et sanglante*, cantate à 4 voix et orchestre, 1828.
14. *Christ, agneau de Dieu*, cantate à 4 voix d'instruments à cordes.
15. *Dieu ! regarde du haut du ciel*, cantate à 4 voix et orchestre.
16. *Je descends du haut du ciel*, chant de Noël à 5 voix et orchestre, Rome 1831.
17. *Hora est de somno surgere*, pour chœur à 4 voix.
18. *Ad vesperas*, Dom. XXI *post Trinitatem responsorium et Hymnus* pour chœur d'hommes à 3 et 4 voix.
19. *Beati mortui*, pour chœur d'hommes à 4 voix.

20. Deux psaumes sur une mélodie anglaise à 4 voix, 1839.
21. Neuf pièces de l'oratorio de *Paulus* ne figurant pas dans l'édition définitive, 3 chorals, 4 chœurs avec 4 récitatifs, 1 air de soprano et 1 duo de ténor et basse.
22. *Seigneur Dieu, nous te célébrons*, choral pour double chœur, orgue, 4 trombones et instruments à cordes, pour la fête millénaire des Allemands, 1843.
23. *Nous croyons en un seul Dieu*, pour chœur et orchestre.

CANTATES PROFANES

1. Grande musique pour la fête d'Albert Dürer, poésie du professeur Levetzow, exécutée dans la salle de chant de Berlin le 12 avril 1828, ouverture instrumentale, 14 numéros, soli, grands chœurs, fugues, etc...
2. Grande musique pour la fête donnée aux naturalistes allemands par Alexandre de Humboldt dans la salle du Théâtre-Royal à Berlin, poésie de Rellstab; pour voix d'hommes avec accompagnement de clarinettes, cors, trompettes, timballes, violoncelles et contrebasses, 7 numéros, soli et chœurs, 1827.
3. Chant de fête pour l'inauguration de la statue de Frédéric-Auguste à Dresde le 9 juin 1843, pour 2 chœurs d'hommes et instruments de cuivre.

ŒUVRES DRAMATIQUES

1. *Les deux Pédagogues*, opérette-comique en un acte, traduite du français, ouverture et 10 numéros.
2. *Amours de Soldat*, opérette-comique en un acte, ouverture et 14 numéros.
3. *Les Comédiens en Voyage*, opéra-comique en un acte, ouverture et 10 numéros.
4. *L'Oncle de Boston ou les deux Neveux*, opéra-comique en trois actes, 1822-1823, ouverture, 14 numéros, musique de ballet.
5. Musique pour la tragédie de Calderon « *le Prince Constant* » 2 chœurs pour voix d'hommes, — musique guerrière, — mélodrame, 1834.

Compositions pour une voix avec accompagnement d'orchestre ou d'instruments à cordes.

1. Récitatif et air : « *che vuoi mio cor* » pour contralto avec instruments à cordes, 1824.
2. Scène et air pour soprano et orchestre, 1834, refondus dans l'œuvre 94.
3. Air de baryton avec texte anglais et orchestre, pour le chanteur Philipps à Londres, 1846.

Pour une voix avec accompagnement de piano.

20 ou 30 *lieder* sans intérêt, de la jeunesse de l'auteur, poëtes inconnus, s'arrêtant à la date de 1834.

Pour 4 voix d'hommes.

1. Chœur pour l'*Andreas Hofer d'Immermann*, 1833.
2. *Diogène*, chant grec, canon, 1833.
3. *Rêve de musicien*, 1833.
4. *Sous la neige profonde*, poésie de Goethe pour 2 chœurs à 2 voix.
5. « *Worauf Kommt es überall* » de Goethe, 1837.
6. *A vous, Seigneurs et Dames*, chant de chasse, 1827.
7. Salut du matin des chanteurs Thuringiens, 1847.

Pour orchestre.

1. Symphonie *ré* majeur, 1822.
2. Grande ouverture, *do* majeur, 1825.
3. Symphonie pour la fête de la Réformation, 1830.
4. Marche religieuse pour procession, 1833 (Düsseldorf).
5. Marche religieuse pour la fête du peintre Cornélius (Dresde), 1840.

Pour instruments à cordes.

1. Dix pièces à 4, 5 et 6 instruments de 1820 à 1823.
2. Concerto pour violon avec accompagnement d'instruments à cordes,
3. Quatuor en *mi* majeur pour instruments à cordes, 1823.
4. Beaucoup de pièces, fugues, etc..., pour 4 ou 5 instruments.

Pour piano avec accompagnement.

1. Concerto pour 2 pianos et orchestre, *mi* majeur, 1823.

2. Concerto pour 2 pianos et orchestre, *la bémol* majeur, 1824.
3. Concerto pour piano, violon, instruments à cordes, *ré* mineur, 1820.
4. Concerto pour piano et instruments à cordes, *la* mineur.
5. Sextuor pour piano et instruments à cordes, *ré* majeur, 1824.
6. Quatuor pour piano et instruments à cordes, *ré* mineur.
7. Trio pour piano, violon et alto, *ut* mineur, 1828.
8. Sonate pour piano et clarinette, *mi bémol* majeur.
9. Sonate pour piano et alto, *ut* mineur, 1824.
10. Sonate pour piano et violon, *ré* mineur.
11. Sonate pour piano et violon, *fa* majeur, 1838.
12. Romances sans paroles pour piano et violoncelle pour Mme Christianis.

Pour piano seul.

1. Grande fantaisie, 1823.
2. Fantaisie à 4 mains, *ré* mineur, 1824.
3. Sonatine, *si* mineur, 1824.
4. Sonate, *si* majeur, 1827.
5. Andante et allegro, *mi* majeur et *mi* mineur, 1837.
6. Une grande quantité de romances sans paroles, études, fugues, pièce d'enfants, etc..., de toutes les périodes.

Pour clarinette et cor de basset avec accompagnement de piano.

Deux pièces de Concert pour la musique de chambre du roi de Bavière, composées pour MM. Barmann père et fils, à Munich en 1832.

TABLE ANALYTIQUE

DEUXIÈME PARTIE.

APPENDICE.

TYP. CHARLES DE MOURGUES FRÈRES, RUE J.-J. ROUSSEAU, 58.

